GB57

DIE

ANFÄNGE DER KUNST.

VON

ERNST GROSSE,

DR. PHIL.

MIT 32 ABBILDUNGEN IM TEXT UND 3 TAFELN.

410875
24. 3. 43

FREIBURG I. B. UND LEIPZIG, 1894.
AKADEMISCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG VON J. C. B. MOHR
(PAUL SIEBECK).

Das Recht der Uebersetzung in fremde Sprachen behält sich die Verlagsbuchhandlung vor.

Druck von C. A. Wagner in Freiburg i. Br.

Vorwort.

Die vorliegende Arbeit ist ein erster Versuch und muss als ein solcher beurtheilt werden. Wer sich auf ein Gebiet wagt, wo noch Niemand ernstlich geforscht hat, darf nicht erwarten, zahlreiche und werthvolle Erkenntnisse zu finden; sondern er muss schon zufrieden sein, wenn er nur einen Weg dazu findet. Der Werth dieses Buches liegt weniger in den Antworten, die es giebt, als in den Fragen, die es anregt. In jedem Falle hoffe ich meinen Lesern, besonders denjenigen, welche meine Anschauungen nicht theilen können, wenigstens damit einen Dienst geleistet zu haben, dass ich meinen Gedanken den kürzesten Ausdruck gab, der mir zu Gebote stand.

Freiburg i. B., 9. Oktober 1893.

Ernst Grosse.

N
5310
G6x
1914

Inhalt.

Seite

I. Capitel. **Das Ziel der Kunstwissenschaft.**

Kunstgeschichte, Kunstphilosophie und Kunstwissenschaft. — Die Aufgabe der Kunstwissenschaft. — Ihre Grenzen. — Ihr Werth . . . . . 1—8

II. Capitel. **Der Weg der Kunstwissenschaft.**

Die beiden Formen der kunstwissenschaftlichen Aufgabe. — Die individuale Form und ihre Schwierigkeiten. — Die sociale Form. — Ihre Geschichte: Dubos, Herder, Taine, Hennequin, Guyau. — Die alte und die neue Methode. — Die ethnologische vergleichende Methode. — Das Studium der primitiven Formen. — Seine Schwierigkeiten: Sammlung und Deutung des Stoffes . . . . 9—30

III. Capitel. **Die primitiven Völker.**

Der Begriff der primitiven Völker in Sociologie und Ethnologie. — Völker und Racen. — Die Bedeutung der Production für die Kultur. — Einfluss der Production auf die Entwicklung der Familie und der Religion. — Die Entartungshypothese. — Die primitiven Völker der Gegenwart. — Ihre Kultur . . . . . 31—44

IV. Capitel. **Die Kunst.**

Das Wesen der künstlerischen Thätigkeit. — Kunst, Spiel und Praxis. — Die Kunst als sociales Phänomen und als sociale Function. — Eintheilung der Künste . 45—50

V. Capitel. **Die Kosmetik.**

Schmuck und Kleidung bei den primitiven Völkern. — Eintheilung des Schmuckes. — Die Körperbemalung. — Bedeutung der Farben. — Der feste Schmuck: — die Narbenzeichnung der Australier und Mincopie, und ihre Bedeutung, — die Tattuirung der Buschmänner und Es-

Seite

mos, — die Ohren-, Lippen- und Nasen-Zierrathe, — der Haarschmuck. — Der bewegliche Schmuck: — des Kopfes, — des Halses, — der Hüften, — Hüftschmuck und Schamgefühl, — der Gliederschmuck. — Der Kleiderschmuck der Eskimos. — Die Mode auf der untersten Kulturstufe. — Aesthetischer Werth des primitiven Schmuckes: Glanz, Farben, Formen, Symmetrie und Eurhythmie. — Associationen. — Schmuck der Primitiven und der Civilisirten. — Praktische Bedeutung des primitiven Schmuckes: Reizschmuck und Schreckschmuck. — Verhältniss des männlichen und des weiblichen Schmuckes. — Bedeutung des Schmuckes bei den höheren Völkern. — Der Schmuck als Standeszeichen. — Dauer und Wechsel der Schmuckmoden. — Die Zukunft des Schmuckes . 51—110

VI. Capitel. **Die Ornamentik.**

Der Gerätheschmuck auf der untersten Kulturstufe. — Die „geometrischen Muster" der primitiven Ornamentik. — Die Quellen der Ornamentik: — Natürliche Motive, — Technische Motive. — Ursprüngliche Bedeutung der primitiven Ornamente: — Schriftzeichen, — Eigenthümermarken, — Stammeswappen, — Religiöse Symbole, — Gewohnheitsmässige Nachahmungen technischer Motive. — Primäre und secundäre Ornamente. — Aesthetische Bedeutung der Schrift. — Aesthetischer Werth der primitiven Ornamente. — Einflüsse der primitiven Kultur auf die Ornamentik. — Einflüsse der primitiven Ornamentik auf die Kultur . . . . . 111—155

VII. Capitel. **Die Bildnerei.**

Die Bildwerke aus der Rennthierzeit. — Höhlengemälde, Felsgravirungen und Rindenzeichnungen der Australier. — Malereien der Buschmänner. — Bildnerei der Hyperboräer: Zeichnungen und Schnitzwerke. — Die Masken der südwestlichen Eskimos. — Verbreitung des bildnerischen Talentes unter den Jägervölkern. — Die Bildnerei der Primitiven und die Bildnerei der Kinder. — Primitive Bildnerei und primitive Production. — Verhältniss zur Religion. — Bilder und Bilderschriften. — Praktische Bedeutung der bildenden Kunst . 156—197

VIII. Capitel. **Der Tanz.**

Arten der primitiven Tänze. — Gymnastische Tänze. — Mimische Tänze. — Aesthetischer Werth. — Religiöse Tänze. — Die sociale Bedeutung der primitiven Tänze. — Verfall der Tanzkunst. — Der moderne Tanz 198—221

Seite

IX. Capitel. **Die Poesie.**

Quantitative und qualitative Mängel des Stoffes. — Wesen der Poesie. — Spencer's undifferenzirte Urpoesie. — Die primitive Lyrik: — Beispiele, — Inhalt und Form, — Allgemeiner Character. — Werth der primitiven Lyrik für Dichter und Publikum. — Lyrik und Musik. — Die primitive Epik. — Poetische Erzählung, historische Tradition und wissenschaftliche Mythe. — Umfang der primitiven Epen. — Inhalt. — Handlung und Charaktere. — Thiergeschichten der Buschmänner. — Märchen der Eskimos. — Die Geschichte vom kleinen Kagsagsuk. — Fremde Einflüsse. — Die primitive Dramatik. — Ihre beiden Quellen. — Eine Pantomime der Aleüten. — Ein australisches Sittenstück. — Sociale Bedeutung der Poesie . . . . . 222—264

X. Capitel. **Die Musik.**

Verbindung der Musik mit Tanz und Poesie. — Die beiden Anschauungen über Wesen und Ursprung der Musik: Schopenhauer und Spencer. — Stoff und Form der Musik. — Primitive Vocalmusik. — Primitive Instrumentalmusik. — Allgemeiner Charakter der primitiven Musik. — Die primitive Musik und Spencer's Speech Theory. — Darwin über die erste Entwicklung der musikalischen Fähigkeit. — Entwicklung des Rhythmus und der Harmonie. — Eigenartige Wirkung der Musik. — Praktische Bedeutung der Musik: — Kriegs- und Tanz-Musik. — Wesentliche Bedeutung der Musik. — Musik und Kultur . . . . . 265—290

XI. Capitel. **Schluss.**

Rückblick. — Wesen der primitiven Kunst. — Ihre Bedingungen. — Ihre Wirkungen. — Die Kunst als Mittel im Kampfe um das Dasein. — Sociale und individuale Bedeutung der Kunst . . . . . 291—301

I. Capitel.

Das Ziel der Kunstwissenschaft.

In der Menge der Forschungen und Betrachtungen über die Kunst — die Kunst in dem weiten Sinne, der nicht nur die bildenden Künste in ihren verschiedenen Verzweigungen, sondern alle Arten des ästhetischen Schaffens umfasst — lassen sich zwei Richtungen unterscheiden, welche man als die kunsthistorische und die kunstphilosophische bezeichnen kann. Beide Richtungen treten praktisch nur selten streng gesondert auf; gerade desshalb aber ist es nothwendig, sie theoretisch klar auseinanderzuhalten.

Die Kunstgeschichte untersucht die historisch gegebenen Thatsachen in der Entwicklung der Kunst und der Künstler. Sie reinigt die Ueberlieferung von allen fragwürdigen und falschen Bestandtheilen, und versucht die als zuverlässig erwiesenen Elemente zu einem möglichst treuen und klaren Bilde zu vereinen. Ihre Aufgabe besteht nicht sowohl in der Erklärung als in der Erforschung und Beschreibung der kunsthistorischen Thatsachen. — Allein eine Arbeit, die sich begnügt, einzelne Thatsachen festzustellen und zusammenzustellen, und wäre sie noch so gründlich und umfassend, vermag den Wissenstrieb niemals zu befriedigen; und man ist daher schon frühe neben der kunsthistorischen Forschung zu allgemeinen Betrachtungen über das Wesen, die Bedingungen und die Zwecke der Kunst fortgeschritten. Diese Betrachtungen, welche bald zerstreut bald in systematischer Ordnung aufgetreten sind, stellen jene

zweite Richtung dar, welche wir als kunstphilosophische von der kunsthistorischen unterscheiden. Kunstgeschichte und Kunstphilosophie zusammen bilden das, was man gegenwärtig gern als Kunstwissenschaft bezeichnet.

Unsere Zeit ist mit dem Namen einer Wissenschaft so freigebig geworden, dass es uns rathsam scheint, die Ansprüche der „Kunstwissenschaft“ auf diesen Ehrentitel zu prüfen, bevor wir sie anerkennen. — Die Aufgabe einer Wissenschaft besteht in der Darstellung und Erklärung einer bestimmten Gruppe von Erscheinungen. Demgemäss gliedert sich jede Wissenschaft theoretisch in zwei Theile — in einen beschreibenden, der die thatsächlichen Verhältnisse in ihrer Eigenart untersucht und darstellt; und in einen erklärenden, der dieselben auf allgemeine Gesetze zurückführt. Beide Theile bedingen sich gegenseitig. Von ihrem Verhältnisse gilt das Gleiche, was Kant von dem Verhältnisse der Anschauungen und Begriffe sagt. Kenntnisse ohne Erklärungen sind blind, Erklärungen ohne Kenntnisse sind leer.

Erfüllt die „Kunstwissenschaft“ die Forderungen, welche man an eine Wissenschaft stellen muss? — Soweit es sich um den ersten Theil der Aufgabe handelt, darf man die Frage bejahen. Man könnte der gegenwärtigen Kunsthistorik vorwerfen, dass sie das Gebiet ihrer Forschungen zu eng begrenzt habe, dass sie zu Gunsten der Kunst des westeuropäischen Kulturkreises die fremden Kunstformen allzusehr vernachlässige; — aber dieser Vorwurf lässt ihren wissenschaftlichen Charakter ganz unberührt. Denn über den wissenschaftlichen Charakter einer Arbeit entscheidet nicht ihre Ausdehnung, sondern ihre Methode. Die Methode der kunsthistorischen Forschung aber ist den wissenschaftlichen Principien nicht minder angemessen als die Methoden irgend eines anderen Zweiges des kultur- oder naturwissenschaftlichen Studiums.

Allein eine wissenschaftliche Kunstgeschichte ist noch keine Kunstwissenschaft. Sie verdient diesen Namen ebenso wenig wie ein Haufen von Bausteinen den Namen eines Gebäudes

verdient. Der Haufen wird erst dann zu einem Bau, wenn man die einzelnen Steine in feste architektonische Beziehungen ordnet. Und das kunsthistorische Wissen wird erst dann zu einer Kunstwissenschaft, wenn man die einzelnen Thatsachen in feste gesetzmässige Beziehungen einordnet. —

Es fragt sich, ob die kunstphilosophische Richtung dieser Aufgabe gewachsen ist. Die kunstphilosophischen Versuche im engeren Sinne sind bisher fast immer im unmittelbaren Anschlusse an gewisse spekulative philosophische Systeme aufgetreten; und sie haben infolgedessen das Schicksal jener Systeme getheilt. Sie sind mit ihnen für einige Zeit zu einer mehr oder minder ausgebreiteten Herrschaft gelangt, und sie sind nach einiger Zeit mit ihnen in die Vergessenheit gesunken. Es steht uns hier nicht zu, ein Urtheil über den allgemeinen Werth dieser Speculationen zu fällen. Wenn man sie mit dem strengen Masse der Wissenschaft misst, so muss man gestehen, dass sie ihr Schicksal verdient haben. Man mag ihre Kühnheit bewundern; aber man kann sich nicht darüber täuschen, dass der thatsächliche Unterbau diesen schwindelnden Constructionen wenig entspricht, und dass die Methoden, nach denen sie aufgeführt sind, sehr geringe Gewähr für ihre Haltbarkeit bieten. Die Kunstphilosophie der Hegelianer und der Herbartianer besitzt heute thatsächlich nur noch ein historisches Interesse. — Indessen unser Begriff der Kunstphilosophie umfasst weit mehr: er schliesst auch alle diejenigen Arbeiten ein, welche der gewöhnliche Sprachgebrauch nicht sowohl kunstphilosophisch als kunstkritisch nennt. Während man es im ersten Falle mit ausgebildeten Systemen zu thun hat, handelt es sich hier in der Regel nur um mehr oder minder fragmentarische Ausführungen und Andeutungen. Nichtsdestoweniger pflegen diese kunstkritischen Fragmente mit derselben majestätischen Miene der Unfehlbarkeit aufzutreten, welche die kunstphilosophischen Systeme auszeichnet. Man erleidet infolgedessen eine kleine Ueberraschung, wenn man wahrnimmt, dass die Ansichten der einzelnen Kritiker über das Wesen, die Bedingungen und die

Zwecke der Kunst nicht bloss weit voneinander abweichen, sondern dass die meisten dieser über jeden Zweifel erhabenen Dogmen untereinander in unversöhnlichem Widerspruche stehen. Das Erstaunen mildert sich jedoch sehr schnell. Sobald man nämlich irgend einen Kunstkritiker einer näheren Prüfung unterwirft, gelangt man jedesmal zu der Ueberzeugung, dass sich seine Anschauungen und Dogmen keineswegs auf objective wissenschaftliche Untersuchungen und Erwägungen gründen, sondern auf ein schwankendes subjectives Belieben, welches von ganz anderen als von rein wissenschaftlichen Motiven bestimmt wird. Wir denken selbstverständlich nicht daran, der Kunstkritik jeden Werth abzusprechen. Schon ihre Verbreitung ist ein genügender Beweis dafür, dass sie einem starken Bedürfnisse entspricht. Allein eine Arbeit kann sehr grosse Verdienste haben, ohne desshalb auch nur den mindesten wissenschaftlichen Werth zu besitzen. Die Herzensergüsse eines gefühlvollen Naturfreundes über die Schönheiten der Pflanzenwelt mögen in vielen Beziehungen höchst erfreulich und interessant sein; aber sie sind trotzdem nicht im Stande, uns die Untersuchungen eines Botanikers zu ersetzen. Es ist unter Umständen sicher sehr angenehm und nützlich, die subjectiven Meinungen eines geistreichen Mannes über die Kunst kennen zu lernen; — allein wenn man sie uns als wissenschaftlich begründete und allgemein gültige Erkenntnisse aufdrängen will, so müssen wir eine solche Zumuthung entschieden zurückweisen. Das wesentliche Princip der Forschung ist immer und überall dasselbe. Gleichviel ob sich die Untersuchung auf eine Pflanze oder auf ein Kunstwerk richtet; sie muss in jedem Falle objektiv sein. Es ist ohne Zweifel weit leichter die erforderliche kühle Ruhe vor einer Pflanze zu bewahren als vor dem Kunstwerke, welches sich unmittelbar an unser Gefühl wendet; aber wenn man eine Kunstwissenschaft haben will, so muss man sie bewahren. In der Wissenschaft herrscht die Objektivität. In der Kunstkritik herrscht die Subjectivität. Die Kunstkritik masst sich an, Gesetze zu geben; die Wissenschaft begnügt

sich damit, Gesetze zu finden. Das Princip und das Ziel der Beiden sind grundverschieden; und man darf sich über ihren Gegensatz nicht hinwegtäuschen. Die Existenzberechtigung der Kunstkritik soll durchaus nicht angetastet werden; aber das wissenschaftliche Löwenfell, mit dem sie sich zu schmücken pflegt, muss man ihr über die Ohren ziehen.

Weder die Kunstphilosophie noch die Kunstkritik sind bisher im Stande gewesen, eine befriedigende Erklärung der kunsthistorischen Thatsachen zu bieten. Wenn wir von einigen vereinzelten Versuchen absehen, auf die wir später zurückkommen werden, so müssen wir gestehen, dass wir durchaus kein Recht haben, uns einer Kunstwissenschaft zu rühmen. Das Baumaterial ist allerdings zu einem grossen Theile zusammengebracht — Dank dem Fleisse der Kunsthistoriker. Allein so werthvoll sich ihre Arbeiten erweisen werden, wenn man sie einst kunstwissenschaftlich verwerthen wird; — wenn man sie unbenutzt liegen lässt, sind sie nicht bloss nutzlos sondern schädlich. „Was man nicht nützt, ist eine schwere Last“ — dieses Wort gilt nicht nur von dem materiellen sondern ebensowohl von dem geistigen Besitze; und vor allem unsere Zeit, die so sehr geneigt ist, über den Mitteln die Zwecke zu vergessen, soll es sich gesagt sein lassen. Kenntnisse sind nur Mittel zur Erkenntniss; im anderen Falle erstickt das Wissen das Denken. Man häuft Berge von Kenntnissen auf, und am Ende dienen alle Kenntnisse nur dazu, den Geistern Licht und Luft zu versperren. Das Einzige, was diesem Wust von einzelnen kunsthistorischen Thatsachen Ordnung und Werth verleihen könnte, sind Gesetze, und Gesetze sind das Einzige, was man nicht sucht.

Es ist wahrlich hohe Zeit, dass die Arbeit beginne; denn sie wird weder kurz noch leicht sein. Selbst das einfachste sociologische Problem ist bereits ein sehr verwickeltes Problem; und die Aufgabe der Kunstwissenschaft im Besonderen leidet an Schwierigkeiten, die man leichter unterschätzen als überschätzen kann.

Ehe man sich auf eine so mühselige und langwierige Unternehmung einlässt, hat man ein Recht zu fragen, welchem Zwecke sie dient. Aber vielleicht ist es in diesem Falle noch nützlicher, wenn wir uns zuerst darüber klar werden, welchen Zwecken sie nicht dienen kann. Auf diese Weise bewahrt man sich selbst vor Enttäuschungen und die Wissenschaft vor ungerechten Anklagen. Wie man in jedem neu entdeckten Lande ein Eldorado vermuthet, so erwartet man von jeder neuen Wissenschaft alle möglichen theoretischen und praktischen Wunderthaten, die Lösung aller Geheimnisse und die Heilung aller Schäden. Wenn man dann nach einiger Zeit zu der Erkenntniss gelangt, dass das neue Land auch nur ein Theil dieser Erde ist, nicht viel besser und nicht viel schlechter als die alten; — und dass die neue Wissenschaft eben auch nur eine Wissenschaft ist; — so pflegt man sich für die frühere Ueberschätzung mit einer angemessenen Unterschätzung zu trösten. Das Erste, was man vermuthlich von einer Kunstwissenschaft verlangen wird, sind Mittel um die Entwicklung der Kunst nach unseren Wünschen zu regeln, — etwa eine Formel, mit der man in einem natürlich unfruchtbaren Zeitalter eine künstliche Kunstblüthe hervorzaubern könnte. Es ist leider sehr zweifelhaft, ob die Kunstwissenschaft diese praktischen Hoffnungen zu erfüllen vermag. Wenn man nach den Früchten der übrigen Zweige der Sociologie urtheilen darf, so wird sie uns vielleicht im Gegentheil die Ueberzeugung geben, dass die Factoren, von denen das Leben der Kunst abhängt, so mannichfaltig und so unzugänglich sind, dass es möglicher Weise, wenigstens für die Kunst, kein Nachtheil wäre, wenn wir unsere Hände überhaupt aus dem Spiele liessen. Man braucht indessen nicht zu besorgen, dass eine solche Erkenntniss die thatkräftigen Bestrebungen, die Kunst durch polizeiliche und akademische Erziehung zu veredeln, lähmen werde. Bisher wenigstens ist der Einfluss der sociologischen Theorie auf die sociale Praxis so bescheiden gewesen, wie es sich ein praktischer Socialpolitiker nur wünschen kann.

Die nächste Aufgabe der Wissenschaft ist nicht praktische Wirksamkeit, sondern theoretische Einsicht; und die nächste Aufgabe der Kunstwissenschaft ist nicht die Anwendung sondern die Erkenntniss der Gesetze, welche das Leben und die Entwicklung der Kunst beherrschen. Allein auch dieses Ziel, dem die Kunstwissenschaft zustreben muss, ist nur ein Ideal, das sie niemals ganz erreichen kann. Wenn man verlangen sollte, dass sie irgend eine Erscheinung ihres Gebietes in allen Einzelheiten bis auf den Grund erkläre, so stellt man an sie eine Forderung, welche keine Wissenschaft zu erfüllen vermag. Wie es für den Botaniker unmöglich ist, die besondere Gestaltung irgend einer einzelnen Pflanze Punkt für Punkt auf ihre Ursachen zurückzuführen, ebenso unmöglich ist es für den Kunstforscher nachzuweisen, warum ein Kunstwerk bis in seine feinsten Züge grade so und nicht anders geworden ist. Nicht etwa weil die Einzelheiten das Spiel einer unfassbaren Willkür wären; sondern weil unsere Fassungskraft nicht ausreicht für die Fülle der gesetzmässig wirkenden Factoren, welche in jedem einzelnen Falle unendlich ist. Wir können keinem Dinge auf den Grund kommen, weil kein Ding einen Grund hat. Die Wissenschaft muss sich damit begnügen, die Gesetzmässigkeit der Erscheinungen in ihren allgemeinen Zügen nachzuweisen; aber sie kann sich auch damit begnügen. Wir sind und bleiben von der durchgängigen Gesetzmässigkeit der Dinge überzeugt, auch wenn sie sich nicht durchgängig aufzeigen lässt. Denn die Ueberzeugung von der allgemeinen Gesetzmässigkeit und Begreiflichkeit aller Erscheinungen gründet sich überhaupt nicht auf irgend welche empirischen Forschungen; sondern umgekehrt, alle Forschung gründet sich auf diese apriorische Gewissheit.

Wenn uns die Kunstwissenschaft einige der Gesetze kennen gelehrt hat, welche in der scheinbar so unberechenbaren und launenhaften Entwicklung der Kunst herrschen, so hat sie in der That Alles geleistet, was man von ihr fordern kann. Sie hat dem unfruchtbaren Meere wüster Speculation eine neue

Provinz abgewonnen, auf deren Boden der Menschengeist sicher stehen, säen und ernten kann. Ein Stück Ackergrund ist freilich ein dürftiger Ersatz für die geheimnissvollen Schätze, welche die alte Kunstphilosophie ihren Adepten versprach. Aber eine wissenschaftliche Erklärung ist eben keine metaphysische Erleuchtung: — sie bleibt an der empirischen Oberfläche der Dinge und dringt nicht hinunter in die transcendente Tiefe. Die Kunstwissenschaft hat ihr letztes Wort gesprochen, wenn sie gezeigt hat, dass zwischen bestimmten Formen der Kultur und der Kunst feste gesetzmässige Beziehungen bestehen; und wenn die Kunstphilosophie sie nach dem inneren Wesen dieser Formen und Beziehungen fragt, nach den Kräften, welche sich in den kunsthistorischen Erscheinungen offenbaren, so muss sie bescheiden bekennen, dass sie diese Frage nicht nur nicht beantworten, sondern nicht einmal verstehen kann.

II. Capitel.

Der Weg der Kunstwissenschaft.

Die Aufgabe der Kunstwissenschaft besteht in der Beschreibung und Erklärung derjenigen Erscheinungen, welche man in dem Begriffe der Kunst zusammenfasst. Diese Aufgabe aber hat zwei Formen, eine individuelle und eine sociale.

In dem ersten Falle handelt es sich darum, ein einzelnes Kunstwerk oder das Lebenswerk eines einzelnen Künstlers zu begreifen, die gesetzmässigen Beziehungen nachzuweisen, welche zwischen einem individuellen Künstler und seinem individuellen Werke bestehen, die künstlerische Schöpfung zu erklären als das gesetzmässige Product einer unter gewissen Bedingungen arbeitenden künstlerischen Individualität. Individuelle Erscheinungen sind für die Meisten weit interessanter als sociale, besonders in der Kunst, wo die Individualität so viel gilt; — und infolgedessen haben sich die Meisten bisher an der individuellen Form der kunstwissenschaftlichen Aufgabe versucht; obgleich sie sich von vornherein hätten sagen können, dass die Aussichten auf einen Erfolg sehr gering seien. Die individuelle Form des kunstwissenschaftlichen Problems ist in der That nur für eine kleine Minderheit von Fällen, die sämmtlich den letzten Jahrhunderten angehören, lösbar. Ueberall sonst müssen auch die geduldigste Arbeit und der durchdringendste Scharfblick an dem durchaus unzulänglichen Materiale der individuellen Kunstgeschichte zu Schanden werden.

Rembrandt ist 1669 zu Amsterdam gestorben, vor zwei

Jahrhunderten; — und trotzdem wissen wir über das Leben des Meisters, der Jahre lang im Lichte eines europäischen Ruhmes gestanden hat, so wenig, dass neulich ein Streit darüber geführt werde konnte, ob Rembrandt wirklich der Schöpfer der Werke gewesen sei, die seinen Namen in die fernste Zukunft tragen werden. Der grösste englische Dichter hat bekanntlich dasselbe Schicksal erdulden müssen wie der grösste holländische Maler. Aber es ist uns im Grunde wenig damit geholfen, wenn wir wissen, dass nicht Lord Bacon, sondern William Shakespeare den Hamlet gedichtet hat. Wer war Shakespeare? — Ein Bürgersohn aus einem englischen Landstädtchen, der einmal wegen Wilddieberei bestraft sein soll, in seinem neunzehnten Jahre heirathet, kurze Zeit darauf seine Familie verlässt und nach London geht, wo er zuerst als Schauspieler und zuletzt als Mitbesitzer eines Theaters lebt, mit 50 Jahren wieder in seine Vaterstadt zurückkehrt und nicht lange nachher stirbt. Ausserdem erfahren wir, dass er ein treuer Freund und ein liebenswürdiger Gesellschafter war. Trotz aller Nachforschungen kennen wir von dem Leben des grossen Dichters noch nicht so viel als von den Schicksalen eines Fremden, mit dem wir uns eine Stunde lang bei Tische unterhalten haben. Allerdings wissen wir von ihm immer noch weit mehr als von seinen Genossen. Die „Biographieen“ der Dramatiker der Elisabethanischen Zeit gleichen den Epitaphien, die man auf den zerbröckelnden Leichensteinen eines alten Kirchhofes liest. Das Zuverlässigste, das wir über die Meisten wissen, sind die Daten der Geburts- und Sterbe-Register. In einem alten Parish Register von St. Saviours Church findet man unter dem 20. März 1639 die lakonische Notiz: „Begraben Philip Massinger, ein Fremder“. Dieser „Fremde“, von dessen Schicksalen ausserdem Nichts bekannt ist, als dass er 1584 als der Sohn eines Dieners geboren, von 1602 bis 1606 in St. Albans Hall zu Oxford erzogen wurde, — und dass er einmal „in unfortunate extremities“ den Pfandleiher Henslowe um ein Darlehen von 5 Pfund anging, — war der

Dichter des Duke of Milan und des Fatal Dowry. Ein Satz in demselben Schuldbuche Henslowes, — das ist Alles, was ausser seinen Werken und seinem Namen, von John Webster, dem Schöpfer der furchtbaren Duchess of Malfi übrig geblieben ist. Sie alle sind verschwunden in der tiefen, schweigenden Nacht, von der sie so oft und so schrecklich geträumt haben,

„where nothing is but all oblivion
Dust and an endless darkness."

Und mit jedem Schritte, den wir weiter in die Vergangenheit hineinthun, wird es dunkler und stiller um uns her. Wer war der Meister des Isenheimer Altares, dieses genialsten Werkes der deutschen Malerei? — Wer war Matthias Grünewald? — „Es ist zu bedauern", schreibt schon der alte Sandrart, „dass dieser ausbündige Mann dermassen mit seinen Werken in Vergessenheit gerathen, dass ich nicht einen Menschen mehr bei Leben weiss, der von seinem Thuen mir eine geringe Schrift oder mündliche Nachricht geben könnte." Man hat die grossen Epen des Mittelalters mit seinen Domen verglichen; leider gleichen sie sich auch darin, dass man ihre Meister nicht kennt. Zuweilen entdeckt man auf einer Quader einen Namen und ein paar halbverwischte Daten. Aber das ist auch Alles. Wer war Erwin von Steinbach? — Wer war Gottfried von Strassburg? — Wer war Wolfram von Eschenbach? — Wer war der Dichter der Gudrun? — Wer war der Dichter des Nibelungenliedes? — Die Kunstwerke der Antike sind zum Theile wieder aus ihren Grüften gehoben; aber die Künstler liegen für immer unter dem Schutte der Jahrhunderte begraben. Wie dürftig und unbestimmt ist Alles, was die Forschung über den Charakter und das Schicksal der grossen griechischen und römischen Meister mit aller Mühe zu Tage gefördert hat. Man könnte eher aus einigen verstümmelten Gliederfragmenten eine verlorene Statue wieder aufbauen als das Bild eines reichen Künstlerlebens aus so armseligen Nachrichten reconstruiren. — Und wenn wir noch tiefer hinabsteigen, so verschwinden auch die Namen. Vor den riesigen Bau- und Bildwerken der

amerikanischen Völker, vor den polynesischen Helden- und Götterliedern, vor den Höhlengemälden der Buschmänner, — überall spähen wir nach den Künstlerindividuen vergeblich; wir sehen nur die Masse der Völker, aus der sich keine einzelne Gestalt erkennbar hervorhebt. In allen diesen Fällen, — und sie bilden die ungeheuere Mehrzahl — ist die Aufgabe der Kunstwissenschaft nur in ihrer zweiten, socialen Form lösbar. Wenn es unmöglich ist, den individuellen Charakter eines Kunstwerkes aus dem individuellen Charakter eines Künstlers zu erklären, so kann es sich nur darum handeln, den Gesammtcharakter räumlich und zeitlich ausgedehnter Kunstgruppen auf den Charakter eines ganzen Volkes oder einer ganzen Zeit zurückzuführen. Während die erste Form des Problems psychologisch ist, ist die zweite sociologisch.

Die sociologische Form der kunstwissenschaftlichen Aufgabe ist längst gestellt und bearbeitet worden. Der Erste, der die Kunst als eine sociale Erscheinung zu erklären suchte, war der Abbé Dubos, der bereits 1719 in seinen „Réflexions critiques sur la poésie et la peinture“ die Frage nach den Gründen der verschiedenen künstlerischen Befähigung der verschiedenen Völker und Zeiten aufwarf. Wenn man über die Naivität seiner Antwort, dass die Luft daran Schuld sei, lächelt, so vergisst man vielleicht, dass die moderne Antwort, obwohl sie die Luft des alten Dubos durch das der exacten Wissenschaft würdigere Klima ersetzt hat, im Grunde auch nicht viel mehr sagt. Ein neues Wort ist eben noch keine neue Erkenntniss. — Ein halbes Jahrhundert später nahm Herder das Problem mit Begeisterung auf. Wenn man eine wissenschaftliche Aufgabe im Sturme lösen könnte, so hätte es ihm gelingen müssen. Seine Schriften sind voll von allgemeinen Gedanken über die Einflüsse des Nationalcharakters und des Klimas auf die Poesie; allein seine Ideen schreiten so eilig, dass ihm niemals die Zeit bleibt, eine Erkenntniss klar zu begrenzen und fest zu begründen. Herder's Bedeutung liegt nicht in seinen Forschungen, sondern in seinen An-

regungen. In diesem Falle aber zündete das Feuer seiner Rede nicht. Seine Wünsche entsprachen den Bedürfnissen der Zeitgenossen zu wenig. Anstatt auf breiter ethnologischer Grundlage eine Kunstwissenschaft zu bauen, wie sie Herder geträumt hatte, liess man in Deutschland die luftigen Constructionen der speculativen Kunstphilosophie in die Wolken steigen.

Der nächste Versuch zu einer Sociologie der Kunst wurde erst nach einer langen Pause in Frankreich unternommen. Taine ist zuweilen als der Begründer der sociologischen Kunstforschung gefeiert worden. Allein weder seine Auffassung noch seine Lösung der Aufgabe geben ihm ein Recht auf diesen Ruhm. Er erhebt sich über seine Vorgänger nur durch rein äusserliche Vorzüge. Seine Darstellung scheint ausserordentlich klar; aber sie ist es keineswegs. Die Klarheit der Form dient häufig nur dazu, um die Unklarheit des Inhaltes zu verbergen. — Taine's Ausführungen gipfeln in dem berühmten Satze, den er für ein Gesetz erklärt: „L'oeuvre d'art est déterminée par un ensemble qui est l'état général de l'esprit et des moeurs environnantes." — Dieser „état général" bildet eine „température morale", welche für die Entwicklung der Kunst dieselbe Bedeutung hat wie die „température physique" für die Entwicklung der Flora. Die Kunst verdankt dieser moralischen Temperatur zwar nicht ihren Ursprung, wohl aber ihren Charakter. In jedem Zeitraume wird ungefähr die gleiche Anzahl von künstlerisch veranlagten Individuen geboren. Aus dieser Zahl aber gelangen nur diejenigen zur Entwicklung, deren Wesen und Schaffen sich der bestehenden moralischen Temperatur, deren Ausdruck der herrschende Geschmack ist, anpasst. Die Uebrigen verkrüppeln oder gehen ganz zu Grunde. Auch die Entwicklung der Kunst vollzieht sich unter dem grossen Gesetze der Natürlichen Zuchtwahl. — Wenn man die moralische Temperatur näher untersucht, so findet man drei Elemente, durch deren Zusammenwirken sie entsteht: — die Race, das Klima, und das Moment, d. i. die Summe der bereits vorhandenen kulturellen Producte. — Hennequin hat in

seiner „Critique scientifique“ mit leichter Mühe gezeigt, dass alle diese Begriffe, welche Taine so sicher handhabt wie ein Jongleur seine Bälle, höchst fragwürdige Fabrikate sind. Der einheitliche Charakter einer nationalen Kunst soll zunächst auf dem einheitlichen Racencharakter der Nation beruhen. Allein dieser einheitliche Racencharakter, dessen Existenz Taine als selbstverständlich annimmt, ist in Wirklichkeit nirgends zu entdecken; — und zwar fehlt er nicht bloss den grossen Kulturvölkern, von deren Kunst Taine redet, sondern er lässt sich nicht einmal bei den Naturvölkern nachweisen. — Ebenso haltlos sind die Vorstellungen über das Klima und seine Einflüsse auf den Charakter des Künstlers. Taine erklärt freilich nirgends, was unter dem Ausdrucke Klima zu verstehen sei; dafür behauptet er um so entschiedener, dass eine bestimmte Form seines unbestimmten Klimas den Künstlern und damit ihren Werken ein bestimmtes einheitliches Gepräge verleihe. Man muss die Kühnheit dieser Behauptung bewundern, wenn man sich erinnert, dass z. B. Chateaubriand und Flaubert, beide derselben Gegend des nördlichen Frankreich, Burns wie Carlyle dem schottischen Hochlande, Shakespeare wie Wycherley wie Shelley wie Browning wie Swinburne wie Dickens wie Kipling dem englischen Klima, Haller wie Gessner wie Meyer wie Keller wie Boecklin der deutschen Schweiz angehören. — Endlich soll der einheitliche Geschmack des Publikums im Sinne der natürlichen Zuchtwahl auf die Entwicklung der Kunst einwirken. Aber eine Einheit des Geschmackes giebt es in einem Volke ebenso wenig als eine Einheit der Race. „In einem Milieu“, sagt Hennequin, „das eine sehr bestimmte Physiognomie — leichte Heiterkeit und lärmende Beweglichkeit — zu besitzen scheint, in dem Paris der Gegenwart, reicht der Roman von Feuillet zu Goncourt, von Zola zu Ohnet, die Erzählung von Halévy bis Villiers de l'Isle Adam, die Poesie von Leconte de l'Isle zu Verlaine, die Kritik von Sarcey zu Taine und Renan, die Komödie von Labiche zu Becque,

die Malerei von Cabanel zu Puvis de Chavanne, von Moreau zu Redon, von Raffaelli zu Hébert, die Musik von César Franck zu Gounod und zu Offenbach“ [1]. Vor allen Dingen aber übersieht Taine, dass die Kunst dem Geschmacke nicht bloss passiv, sondern auch activ gegenübersteht. Wenn der Künstler bis zu einem gewissen Grade von dem Publikum erzogen wird, so wird das Publikum in einem weit höheren Grade von dem Künstler erzogen. Die Verhältnisse liegen in der Wirklichkeit gerade umgekehrt wie in der „Philosophie de l'art“. Waren Beethoven's Symphonieen etwa dem musikalischen Verständnisse der gemüthlichen Wiener angepasst? — War Goethe's Faust geeignet, um in den tonangebenden ästhetischen Kränzchen jener Zeit zum Thee genossen zu werden? — Entspricht Boecklin's Malerei dem herrschenden Geschmacke des deutschen Publikums? — Fast jedes grosse Kunstwerk ist nicht für, sondern gegen den herrschenden Geschmack geschaffen; fast jeder grosse Künstler ist vom Publikum nicht erwählt, sondern verworfen, und es war wahrlich nicht die Schuld des Publikums, dass er sich im Kampfe um das Dasein erhielt. Die grosse Kunst ist stets eine Fürstin von Gottes Gnaden gewesen, nicht eine Dirne von Pöbels Gnaden. Diejenige Kunst, welche der herrschende Geschmack thatsächlich auswählt und unterhält, würde Taine schwerlich bewogen haben, eine „Philosophie de l'art“ zu schreiben. Es hat allerdings zu jeder Zeit eine Kunst gegeben, die sich dem Publikum prostituirte, und zu keiner Zeit hat sie ihr Gewerbe in solcher Ausdehnung und mit solchem Erfolge betrieben als in dieser erleuchteten demokratischen Epoche, welche die Operette, die Posse und den Sensationsroman gezüchtet hat. Vom Schauspielhaus zum Tingeltangel, — auf diesem Wege wird die Kunst durch den herrschenden Geschmack vervollkommnet. Wahrhaftig, hätte Taine eine Satire auf eine gewisse Form des Darwinismus schreiben

[1] Hennequin, La Critique scientifique. 116.

wollen, er hätte keine grausamere erfinden können als diese Anwendung des Gesetzes der Natürlichen Zuchtwahl auf die Entwicklung der Kunst. Wir werden allerdings sehen, dass die Kunst eines Volkes von seiner Kultur abhängt, dass gewisse Formen der Kultur gewisse Formen der Kunst verbieten, während sie andere begünstigen. Allein erstens geht dieser Einfluss nicht von dem herrschenden Geschmacke aus; und zweitens ist er nicht derartig, dass er uns berechtigte, die ganze Entwicklung der Kunst durch eine Natürliche Zuchtwahl zu erklären. Die Grundbegriffe, auf welche Taine seine Schlüsse stützt, sind sämmtlich unhaltbar. Der Werth seiner „Gesetze" ergiebt sich daraus von selbst. Taine's „Philosophie de l'art" ist ein typisches Erzeugniss jener sogenannten exacten Forschung, die auf allen Gebieten der Geisteswissenschaft immer breiter und unbescheidener auftritt, indem sie ihre armseligsten Einfälle womöglich in mathematischer Formulirung als psychologische oder sociologische Gesetze ausruft. Aber gerade die junge Kunstwissenschaft hat allen Grund, sich gegen Praktiken dieser Art energisch zu verwahren[1].

Hennequin hat sich durch seine ehrliche Kritik Taine's ein grosses Verdienst um unsere Wissenschaft erworben. Im Uebrigen ist seine „Critique scientifique" eine Methodik, so gut und so schlecht, als es die Methodik einer Zukunftswissenschaft sein kann; — aber sie ist auch nicht mehr.

Während Hennequin die Kunstwissenschaft reinigte, versuchte Guyau sie weiter auszubauen[2]. Die Kunst ist eine Function des socialen Organismus, welche die höchste Bedeu-

[1] Taine, Philosophie de l'Art. 1865. — Histoire de la Litérature anglaise. — Essais 1858. Preface. — Wir bemerken ausdrücklich, dass sich unsere Verurtheilung nur auf diese kunsttheoretischen Schriften, keineswegs aber auf die späteren historischen Arbeiten Taine's bezieht, deren Meisterschaft wir aufrichtig bewundern.

[2] Guyau, Problèmes esthétiques. — L'art au point de vue sociologique.

tung für seine Erhaltung wie für seine weitere Entwicklung besitzt; — das ist die Ueberzeugung, welche ihn erfüllt und die er mit einer ungewöhnlichen Beredsamkeit ausspricht. Guyau erinnert durch den Schwung seiner Gedanken und seiner Worte an Herder; er gleicht ihm freilich auch darin, dass er mehr behauptet, als er beweist. Seine Ausführungen lassen in der Regel das Gefühl zurück, dass sie wahr seien. Aber in der Wissenschaft kann man sich nicht mit einem solchen Gefühle begnügen; man bedarf der Gewissheit einer klaren Einsicht, die sich nur durch eine nüchterne und umfassende Untersuchung gewinnen lässt. Und Guyau's Untersuchungen sind nichts weniger als umfassend; sie sind niemals über die Kunstgebiete hinausgedrungen, welche ihm räumlich und zeitlich zunächst liegen. Wir behaupten nicht etwa, dass seine Gedanken deshalb keine allgemeinere Gültigkeit besitzen könnten; aber wir dürfen uns nicht verhehlen, dass sie vorläufig einer zulänglichen Begründung entbehren. Vielleicht würde Guyau selbst diesem Mangel abgeholfen haben; allein seine Arbeit endete in einem Alter, in dem sie für Andere erst beginnt. Guyau starb ebenso jung wie Hennequin. Die Kunstwissenschaft hat in ihm einen ihrer besten Männer verloren. —

Wenn man die Erfolge der sociologischen Forschung auf dem Gebiete der Kunst überblickt, so muss man gestehen, dass sie ziemlich bescheiden sind. Die Zahl der Forscher, welche an der Sociologie der Kunst gearbeitet haben, ist verhältnissmässig sehr gering; das Gebiet ist unstreitig ein wenig vernachlässigt. Diese wissenschaftliche Vernachlässigung ist die natürliche Folge der allgemeinen Geringschätzung der Kunst, welche unsere Zeit mit all ihren Museen, Theatern, Ausstellungen und Kritiken charakterisirt. Dem herrschenden Geschlechte gilt die Kunst als ein müssiges Spiel, gut genug um eine leere Stunde auszufüllen, aber, soweit das Spiel nicht honorirt wird, völlig werthlos für die ernsten und wesentlichen Aufgaben des Lebens. Eine theoretische Betrachtung der Kunst vollends muss unserem praktischen Ernste als ein dop-

pelt nichtiges Treiben erscheinen, als ein Spielen mit einem Spiele, das eines rechten Mannes geradezu unwürdig ist. Wenn dieses Vorurtheil nicht so mächtig wäre, so würde die Kunstwissenschaft längst gezeigt haben, wie nichtig es ist. Es ist freilich kein Spiel, diesen Nachweis zu führen; denn die Kunst ist sicher nicht die einfachste und verständlichste unter den verwickelten Erscheinungen des socialen Lebens. Indessen die Sociologie hat andere Aufgaben, bei denen sie mit nicht geringeren objectiven Schwierigkeiten und weit mächtigeren Vorurtheilen zu kämpfen hatte, bereits gelöst. Wenn es möglich war, über das Wesen und die Entwicklung der Religion, der Sittlichkeit und des Rechtes einiges Licht zu verbreiten, warum liegt das Wesen und Leben der Kunst noch immer im Dunkel? — Wir antworten, weil die Kunstwissenschaft noch immer an einer verkehrten Methode festhält und weil sie sich noch immer auf ein unzulängliches Material beschränkt. Auf allen anderen Gebieten der Sociologie hat man gelernt, beim Anfange anzufangen. Man studiert zuerst die einfachsten Formen der socialen Erscheinungen, und erst nachdem man sich über das Wesen und die Bedingungen dieser einfachen Formen klar geworden ist, wagt man sich an die Erklärung der komplicirten. Die Religionswissenschaft beginnt nicht etwa mit Betrachtungen über die höchst entwickelten und verwickelten Systeme der Kulturvölker, nicht mit dem Buddhaismus, dem Islam oder dem Christenthum, sondern mit der Untersuchung des primitiven Seelen- und Dämonenglaubens der rohesten Stämme. Es gab allerdings eine Zeit, wo man auch hier einem anderen Brauche folgte; — und in jener Zeit litten die Sätze der Religionswissenschaft an derselben Verworrenheit, durch welche sich die kunstwissenschaftlichen Lehren heute noch auszeichnen. Seitdem sind allmählich alle sociologischen Disciplinen in die neue Strasse eingelenkt; nur die Kunstwissenschaft wandelt noch immer mit erhobenem Haupte auf dem alten Holzwege. Alle Anderen haben erkannt, welche mächtige und unentbehrliche Helferin der Kulturwissenschaft

in der Ethnologie erwachsen ist; nur die Kunstwissenschaft verschmäht es noch immer, die rohen Erzeugnisse der primitiven Völker, welche die Ethnologie vor ihr ausbreitet, eines Blickes zu würdigen. Ihre vornehme Zurückhaltung ist im Laufe der Zeit sogar noch gewachsen. Dubos hatte auch die Kunst der Mexikaner und Peruaner, soweit sie ihm zugänglich war, in den Kreis seiner vergleichenden Betrachtungen gezogen. Herder sammelte die unscheinbaren Blüthen der fremden und heimischen Volkspoesie. Taine dagegen, dem ein unvergleichlich reicheres Material zu Gebote stand als seinen Vorgängern, redet ausschliesslich von der Kunst der europäischen Kulturvölker, und zwar in einer Weise, als ob es überhaupt keine andere Kunst gäbe. Sein Kritiker Hennequin ist in diesem Punkte vollkommen mit ihm einig. Der Titel, den Guyau seinem letzten Buche gegeben hat — „L'art au point de vue sociologique" — lässt eine Aenderung der Methode in unserem Sinne erwarten, — die Sociologie beschäftigt sich ja in ihrem gegenwärtigen Stadium vor Allem mit primitiven Formen, — allein die Kunst, welche Guyau vom sociologischen Standpunkte aus betrachtet, ist die französische Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. In dieser Beziehung ist sein Blick noch viel beschränkter als der Taines. Können die Schlüsse, die man auf einer so willkürlich begrenzten Grundlage aufbaut, eine allgemeine Gültigkeit beanspruchen? — Welchen Werth würde eine allgemeine Theorie der Fortpflanzung haben, die sich ausschliesslich auf das Studium der bei den Säugern herrschenden Form gründete? — Das Gebiet, dem die Kunstwissenschaft bisher ihre Arbeit gewidmet hat, mag für das grosse Publikum das interessanteste sein; aber es ist keineswegs das fruchtbarste für die Wissenschaft, wenigstens vorläufig nicht. Niemand fordert von der Kunstwissenschaft, dass sie auf das Studium der höchsten und reichsten Entwicklungsformen der Kunst verzichte. Im Gegentheil, diese Höhen sind und bleiben das höchste Ziel, dem sie zustrebt. Aber Höhen lassen sich nicht erfliegen, sondern nur ersteigen; und beim

Steigen muss man von Unten anfangen. Man muss von Unten anfangen; — selbst auf die Gefahr hin, dass eine Kunstwissenschaft, die sich mit den monotonen Gesängen und den einförmigen Ornamenten armseliger Wilden beschäftigt, zunächst nicht das allgemeine Interesse erregen wird, auf welches kühne und originelle Aussprüche über die Kunst der Gegenwart und der Zukunft rechnen können. Es handelt sich hier um eine Forderung, die man wohl überhören aber nicht abweisen kann. Wenn Dubos und Herder die ethnologische Methode mehr empfahlen als verwendeten, so sind sie dafür durch die unzulänglichen Mittel ihrer Zeit entschuldigt. Aber für einen Forscher, der in unserer Zeit Theorieen über die Kunst im Allgemeinen construirt, ohne auch nur eine Ahnung davon zu verrathen, dass die europäische Kunst nicht die Kunst ist, giebt es schlechterdings keine Entschuldigung. Beinahe in jeder grösseren Stadt öffnet sich ein ethnologisches Museum; eine immer breiter schwellende Litteratur trägt in Wort und Bild die Kunde von den Erzeugnissen fremder Stämme in die weitesten Kreise, — und trotz alledem ist die Kunstwissenschaft die alte geblieben. Aber heute kann sie das ethnologische Material nicht mehr übersehen, wenn sie es nicht übersehen will.

Die Kunstwissenschaft soll ihre Forschungen über alle Völker ausdehnen; vor Allem aber muss sie sich jener Gruppe zuwenden, die sie bisher am meisten vernachlässigt hat. An sich haben alle Formen der Kunst den gleichen Anspruch auf ihr Interesse; indessen unter den gegebenen Bedingungen versprechen nicht alle Formen dem Studium den gleichen Erfolg. Die Kunstwissenschaft ist gegenwärtig noch nicht im Stande, das Problem in seiner schwierigsten Gestalt zu lösen. Wenn wir jemals ein wissenschaftliches Verständniss der Kunst der Kulturvölker erreichen sollen, so müssen wir zuvor in das Wesen und die Bedingungen der Kunst der Naturvölker eingedrungen sein. Man muss das Einmaleins gelernt haben, bevor man die Probleme der höheren Mathematik lösen kann.

Und desshalb besteht die nächste und die dringendste Aufgabe der socialen Kunstwissenschaft in der Untersuchung der primitiven Kunst der primitiven Völker.

Zu diesem Zwecke aber muss sich die Kunstwissenschaft nicht an die Geschichte oder an die Vorgeschichte, sondern an die Ethnologie wenden. Die Geschichte kennt überhaupt keine primitiven Völker. Die kindliche Anschauung, welche die Griechen des Homer oder die Germanen des Tacitus für Völker der Urzeit hält, verdient nicht einmal eine Widerlegung. Dagegen ist es allerdings ein sehr naheliegender Gedanke, dass wir die beste Belehrung über die Urformen der Kunst von der Vorgeschichte erhalten werden. Indessen Alles, was sie uns zeigen kann, ist ein Haufen von mehr oder minder fragmentarischen Erzeugnissen der prähistorischen bildenden Kunst. Die meisten dieser prähistorischen Ornamente und Bildwerke haben in der That einen viel ursprünglicheren Charakter als die Arbeiten aus historischer Zeit. Allein um zu entscheiden, ob wir hier wirklich die gesuchten primitiven Formen vor uns haben, müssen wir offenbar die Kulturformen kennen, denen sie entwachsen sind. Wir fragen; aber die Antworten sind stets unbestimmt und oft widersprechend. Und nachdem wir einige Dutzende der berühmtesten Werke über vorgeschichtliche Kultur studirt haben, schliessen wir das letzte mit der resignirten Ueberzeugung, dass die Prähistorie der Roman der Sociologie ist. — Wenn uns weder die Geschichte noch die Vorgeschichte Auskunft zu geben vermag, so bleibt nur noch die Ethnologie übrig. Und hier finden wir, was wir suchen. Wir werden später sehen, dass uns die Ethnologie eine ganze Reihe von primitiven Völkern im vollen Lichte der Gegenwart zeigen kann.

Freilich ist auch die ethnologische Methode keineswegs vollkommen. Die erste Schwierigkeit, auf welche das Studium der Kunst der primitiven Völker stösst, liegt in der Sammlung des Stoffes. Allerdings ist gerade während der letzten Jahrzehnte in dieser Beziehung sehr viel gethan; aber

ebenso viel bleibt noch zu thun. Wenn wir über die Poesie der Australier verhältnissmässig genügend unterrichtet sind, so besitzen wir von den Urbewohnern der Andamanen kaum zwei oder drei Lieder; und von den Gesängen der Feuerländer ist überhaupt noch kein Laut in einen Bericht gedrungen. Noch schlimmer steht es um unsere Kenntniss der primitiven Musik. Aus allgemeinen Schilderungen und Beurtheilungen gewinnen wir gar keine Vorstellung; und aus den Niederschriften primitiver Melodieen, die uns vorliegen, erhalten wir meist eine falsche; denn die Musik der Primitiven bewegt sich nicht in denselben Intervallen, welche wir gebrauchen und mit unserem Notensysteme bezeichnen können. — Der Forscher, der die bildenden Künste betrachtet, befindet sich in einer besseren Lage. In den ethnologischen Museen liegt ein reiches Material aufgehäuft; und wo ihm die Originale fehlen, bieten ihm Abbildungen Ersatz. Indessen selbst wenn die primitiven Kunstwerke wohl geordnet und genau bezeichnet in den hellen Glasschränken der Museen liegen, ist es trotzdem nicht immer leicht, sie aufzufinden. In der australischen Abtheilung der meisten Sammlungen sieht man einige längliche Holzstäbe, auf welche Combinationen von Punkten und Linien gekerbt sind. Auf den ersten Blick kann man diese Figuren kaum von den bekannten Mustern der australischen Keulen und Schilde unterscheiden, welche man als Ornamente zu bezeichnen pflegt. Und trotzdem besteht zwischen Beiden ein wesentlicher Unterschied. Seit einiger Zeit wissen wir, dass die vermeintlichen Ornamente auf jenen Stäben nichts anderes sind als eine Art roher Schriftzüge, — Marken, die dem Boten, welchem man den Stab mitgiebt, die wichtigsten Punkte seines Auftrages in dem Gedächtnisse erhalten sollen: — sie haben also keine ästhetische, sondern eine praktische Bedeutung. In diesem einen Falle bewahrt uns unser Wissen vor einem Irrthume; aber in wie vielen anderen lässt es uns im Stiche? — Wer bürgt uns dafür, dass die Figuren auf den australischen Schilden wirkliche Orna-

mente sind? — Können sie nicht ebenso gut Eigenthümermarken oder Stammeswappen sein; — oder haben wir sie am Ende gar als religiöse Symbole zu betrachten? — Solche Fragen drängen sich vor den meisten Ornamenten der primitiven Völker auf; und nur vor den wenigsten lassen sie sich beantworten. Und ein so unsicherer Boden soll die sicherste Grundlage für den ganzen Bau der Kunstwissenschaft bilden? — Ist nicht schon diese eine Schwierigkeit gross genug, um die Vernachlässigung der primitiven Kunst vollkommen zu rechtfertigen? — Wir haben behauptet, dass es nothwendig sei, vor Allem die Kunstwerke der niedersten Völker zu untersuchen; und jetzt müssen wir eingestehen, dass es noch nicht einmal möglich ist, dieselben mit Sicherheit zu erkennen; — ungefähr wie gewisse Psychologen, die ihren Gläubigen zuerst offenbaren, dass das Seelenleben aus einzelnen Empfindungen zusammengesetzt ist, und hinterher demonstriren, dass es einzelne Empfindungen überhaupt nicht geben könne.

Allein zum Glücke steht unsere Sache nicht so schlecht, dass wir uns auf die exacte Psychologie berufen müssten. Zunächst darf man gegenüber der Menge der zweifelhaften Fälle auf eine immerhin beträchtliche Zahl hinweisen, deren rein ästhetische Bedeutung nicht in Frage gestellt werden kann. Sodann aber sind auch die zweifelhaften Fälle für die Kunstwissenschaft keineswegs werthlos. Die Vogelköpfe an den Schnäbeln der papuanischen Kanoes dienen vielleicht in erster Linie als religiöse Symbole, aber in zweiter Linie dienen sie sicher auch als Verzierungen. Wenn die Wahl des ornamentalen Motives durch ein religiöses Interesse bestimmt wurde, so vollzog sich doch seine Ausführung, seine Combination mit anderen gleichartigen oder ungleichartigen Motiven zu einem Muster unter dem Einflusse ästhetischer Bedürfnisse. Man kann beweisen, dass die Figuren auf den australischen Schilden Eigenthümermarken oder Stammeszeichen sind; aber man hat damit durchaus nicht bewiesen, dass sie keine Kunstwerke sind. Es würde im Gegentheil unerklärlich sein, wenn sie es nicht wären.

Warum sollte der primitive Mensch, welchem ästhetische Bedürfnisse ebenso wenig fremd sind wie dem civilisirten Menschen, seine Marken und Wappen nicht möglichst gefällig zu formen versuchen? — Allerdings können auch für die Ausführung eines Motives noch andere als aesthetische Rücksichten in Frage kommen. Es ist z. B. sehr wohl denkbar, dass der Neuseeländer seinen ornamentalen Menschengestalten nicht desshalb so unproportionirte Formen giebt, weil seine ästhetische Begabung in dieser Beziehung unvollkommen entwickelt ist, sondern weil er ein altes conventionell erstarrtes Muster in seiner urthümlichen Rohheit nachahmt, — etwa unter der Vorstellung, dass die Zauberkraft des Bildes an seine hergebrachte Form gebunden sei. In unserer eigenen religiösen Kunst findet man bekanntlich zahlreiche analoge Erscheinungen. Unter diesen Umständen gestattet also auch die Ausführung der Figuren keinen sicheren Schluss auf die ästhetische Begabung der Neuseeländer. Allein zum Glücke sind wir weder hier noch in den meisten anderen Fällen, auf eine einzige Gruppe von ornamentalen Motiven beschränkt. Wir können die menschlichen Figuren der Maori mit ihren übrigen bildnerischen Werken vergleichen. Und wenn diese Vergleichung ergeben sollte, dass der Neuseeländer nicht bloss in seinen Menschenbildern sondern schlechterdings in allen seinen bildnerischen Darstellungen dieselbe auffallende Unfähigkeit für die Auffassung und die Darstellung natürlicher Formen und Verhältnisse beweist, so sind wir allerdings vollkommen berechtigt, daraus auf eine Eigenart seiner ästhetischen Begabung zu schliessen.

Die Kunstwissenschaft befindet sich in derselben Lage wie alle anderen Wissenschaften, die auf die Beobachtung angewiesen sind. Eine einzelne Erscheinung beweist wenig oder nichts; aber aus der sorgfältigen Vergleichung zahlreicher verschiedener Thatsachen ergiebt sich am Ende die Wahrheit. Der grösste Theil des Stoffes, welchen die Ethnologie bietet, trägt keinen rein ästhetischen Charakter; — aber wenn dies ein Nachtheil sein soll, so ist es wiederum keiner, welcher der

Kunstwissenschaft allein eigenthümlich ist. Jede Wissenschaft betrachtet nur eine Seite der Dinge; und jedes Ding hat viele Seiten.

Nachdem man die Frage über den ästhetischen Charakter eines primitiven Werkes im Allgemeinen entschieden hat, steht man vor der zweiten und schwierigeren Aufgabe, seine ästhetische Eigenart im Besonderen zu erfassen. Unter den Schätzen des Berliner Museums für Völkerkunde befinden sich zwei hölzerne Thürflügel, welche ein Haussa-Neger mit Skulpturen geschmückt hat. Dass diese merkwürdigen Reliefs, welche Scenen aus dem Leben des Sudan darstellen, zum Schmucke dienen sollen, kann allerdings nicht bezweifelt werden. Allein welche besondere Art des ästhetischen Gefühles wollte der Schnitzer in seinen Gebilden ausdrücken? — Die plumpen Gestalten und die fratzenhaften Gesichter scheinen nur eine Antwort zu gestatten: der Haussa-Künstler hat eine komische Wirkung beabsichtigt. In der That urtheilen die meisten Europäer in diesem Sinne, nicht bloss über jene Thüren, sondern über die meisten Werke der Negerskulptur. Allein im Grunde erinnert dieses Urtheil einigermassen an den unschuldigen Schluss des Kindes, welches die Hummel für zornig hält, weil sie brummt. Auf uns wirken die unbeholfenen Gebilde des Negers freilich komisch; aber ist das ein Beweis, dass sie auf die Kulturgenossen des Künstlers ebenso wirken oder wirken sollten? — Wir lachen auch über die groteske Figur, die ein fünfjähriger europäischer Junge auf seine Schiefertafel gemalt hat; aber der kleine Künstler fühlt sich durch unsere Heiterkeit tief beleidigt, denn in seinen Augen ist die Zeichnung durchaus keine komische Karikatur, sondern eine sehr ernsthafte Darstellung eines imponirenden Soldaten. Wir fürchten, dass der Bildhauer aus dem Haussa-Lande etwas ganz Aehnliches empfinden würde, wenn er die Wirkung seines Werkes in Berlin sehen könnte. Man darf jedoch auch ohne solche Probe behaupten, dass der Eindruck, welchen jene Skulpturen auf den Neger und auf den Europäer machen, sehr verschieden sein muss, gerade so ver-

schieden, wie der Neger und der Europäer selbst sind. Nicht nur, weil der Neger die Darstellungen mit anderen Augen betrachtet, sondern vor Allem desshalb, weil er sie durch andere Vorstellungen ergänzt. Jedes Kunstwerk ist an und für sich nur ein Fragment. Die Darstellung des Künstlers bedarf zu ihrer Vollendung der Vorstellungen des Beschauers; erst auf diese Weise entsteht das Ganze, welches der Künstler schaffen wollte. Jedenfalls ist die Wirkung eines Kunstwerkes eine wesentlich andere für denjenigen, der das Angedeutete auszudeuten vermag als für einen Zweiten, der auf den Eindruck des unmittelbar Gegebenen beschränkt ist. In diesem letzten Falle würde sich z. B. ein gebildeter, aber mit der europäischen Kultur unbekannter Japaner befinden, der Rembrandt's Hundertguldenblatt betrachtet. Er erblickt im Mittelgrunde eines dämmerigen Gewölbes einen Mann im langen Gewande, um dessen milde Züge ein seltsamer Glanz webt, der den Japaner vielleicht an den Heiligenschein der heimischen Buddhabilder erinnert; — vor ihm ein Weib, welches einen Säugling auf dem Arme trägt; — rechts im Dunkel Gruppen von Armen und Kranken, die flehend und vertrauend zu jenem Manne emporblicken; — links im Lichte eine Anzahl reich gekleideter Männer, aus deren Miene und Haltung Gleichgültigkeit oder Hohn spricht: — Alles dies, meisterhaft gezeichnet und angeordnet, in einem wunderbaren Reichthume von Lichtern und Schatten. Unser Japaner, der Landsmann von Korin und Hokusai weiss solche Dinge zu würdigen. Er empfindet ein ästhetisches Wohlgefallen an dem was er sieht, — ausserdem sagt ihm wahrscheinlich auch ein mehr oder minder bestimmtes Gefühl, dass die Scene irgend eine tiefere Bedeutung besitzen müsse. Allein weiter vermag seine Würdigung, die sich nur an das unmittelbar Gegebene halten kann, nicht zu dringen; — und wie unendlich weit bleibt sie also hinter der tiefen Erregung zurück, welche ein Europäer vor dem Blatte Rembrandt's empfindet, ein Beschauer, der weiss, dass es Jesus von Nazareth ist, der dort ein krankes Kind heilt, der Erlöser der Mühseligen und

Beladenen, zu dem sich die Armen und Elenden drängen und von dem sich die Reichen und Mächtigen abwenden. Warum bringt es der Japaner nicht zu einer vollen Würdigung unserer Kunst? — Aus demselben Grunde, der den Europäer von dem vollen Genusse der japanischen Kunst ausschliesst. Ein Fremder sieht in einem fremden Kunstwerke nur das, was man sehen kann; er geniesst im besten Falle denselben unmittelbaren Eindruck, den ein Kulturgenosse des Künstlers erhält; aber Alles, was durch diesen Eindruck für den Letzten mittelbar ausgedrückt ist, ist für den Ersten nicht vorhanden. Das ist der wahre Grund für die falsche Behauptung, dass der japanischen Kunst bei aller äusseren Anmuth der tiefere Gehalt fehle. Der tiefere Gehalt ist vorhanden; — und wenn ihn ein europäischer Kunstkritiker, der von der japanischen Kultur beinahe ebensoviel versteht als von der europäischen Kunst, trotzdem nicht finden kann, muss es desshalb gerade die japanische Kunst sein, die an Oberflächlichkeit leidet? —

Was aber von der hochentwickelten Kunst der Europäer und der Ostasiaten gilt, das gilt auch von der primitiven Kunst der Australier, der Buschmänner und der Eskimos. Wenigstens ist kein Grund abzusehen, warum es von ihr nicht gelten sollte. Wer kann sagen, was ein Australier in den Malereien sieht, welche Grey in den Höhlen am Glenelg entdeckte? — Wir sehen Nichts weiter als ziemlich rohe Darstellungen von Menschen und Kängurus. Aber was würden die Westaustralier in Raphaels Sistina sehen? — Es wäre immerhin denkbar, dass jene Figuren für die Kulturgenossen des primitiven Künstlers einen Sinn ausdrückten, der für sie eine ähnliche Bedeutung hat wie das überirdische Mysterium, welches uns aus den grossen Augen des Christuskindes entgegenstrahlt. Wie gesagt, wir kennen diesen Sinn nicht; wir wissen noch nicht einmal, ob die Malereien überhaupt einen Sinn haben. Aber dürfen wir unter diesen Umständen behaupten, dass wir die Kunst der Australier kennen? —

Wir haben unsere Beispiele bisher der bildenden Kunst

entnommen. Allein die Poesie ist nicht weniger fragmentarisch als die Bildnerei; und nirgends ist sie es mehr als bei den primitiven Völkern. „In allen ihren Liedern und Gesängen", sagt Man von den Bewohnern der Andamanen, „bleibt immer ein guter Theil der Einbildungskraft des Zuhörers überlassen", und zum Beweise führt er das folgende charakteristische Beispiel an.

„Bring den Kahn an den Strand.
Ich will Deinen schönen männlichen Sohn sehen,
Den männlichen Sohn, der die Jünglinge wirft,
Den schönen männlichen Sohn.
Meine Axt ist rostig, ich will meine Lippen mit seinem Blute färben".

Dieses Lied ist für einen Europäer zunächst vollkommen unverständlich und infolgedessen gleichgültig; auf einen Mincopie dagegen, der die blutige Tradition kennt, auf die es sich bezieht, macht es ohne Zweifel einen sehr starken Eindruck[1]. Die Reisenden, welche die einfachen Lieder der Australier gesammelt haben, sind fast immer gezwungen, dem kurzen Texte einen langen Commentar anzuhängen, ohne den der erste für den europäischen Leser unverständlich sein würde. Ebenso „erzählen die Eskimos ihre Sagen und Märchen in sehr abgekürzter Form, da der Inhalt als bekannt vorausgesetzt wird"[2].

Unter diesen Umständen ist es sicher nicht leicht, sich eine genügende Vorstellung von der Bedeutung zu bilden, welche die primitive Kunst für die primitiven Völker besitzt. Ueber den Weg, der zu einem richtigen Verständnisse führt, kann allerdings im Principe kein Zweifel bestehen. Es ist nicht schwer zu sagen, dass man die Kunst eines Volkes nur verstehen wird, wenn man seine ganze Kultur versteht; aber es

[1] Vergl. E. H. Man, On the aboriginal Inhabitants of the Andaman Islands, Journ. Anthrop. Institute. XII, 168—169, wo auch die betreffende Tradition mitgetheilt ist.

[2] Boas, The Central Eskimo. Annual Report of the Bureau of Ethnology, 1884—85. 648. Vergl. auch Rink, Tales and Traditions of the Eskimo. 65.

ist stets sehr schwer, diesen guten Rath zu befolgen, und es ist um so schwerer, je ferner die Kultur des betreffenden Volkes der unseren steht. Die Aufgabe würde daher für die niedersten Völker nahezu unlösbar sein, wenn sie nicht gerade hier durch einen anderen Umstand erleichtert würde. Die primitive Kultur ist für uns allerdings die fernste; aber sie ist auch die einfachste. Der Kreis, in dem sich das Leben und Denken der niedersten Stämme bewegt, ist ausserordentlich eng; und infolgedessen wird es uns am Ende immer noch besser gelingen, einen rohen Australier zu verstehen als einen civilisirten Chinesen. Freilich auch dort unten in den tiefsten Niederungen der Kultur findet man nur selten einen völlig sicheren Grund. Der Boden schwankt; und bald hier bald dort öffnen sich klaffende Lücken, welche der Forschung Halt gebieten. Die Ausführungen und Andeutungen, die man aus den verschiedenen Berichten sammeln muss, sind zum grössten Theile unzuverlässig und unvollständig; — stammen doch die meisten von Männern, die auch nicht die bescheidenste sociologische Vorbildung besassen. An den systematischen, vom wissenschaftlichen Standpunkte aus geleiteten Untersuchungen, welche die Ethnologie in neuerer Zeit unternommen hat, hat die Kunstwissenschaft keinen Antheil genommen. Kein Kunsthistoriker oder Aesthetiker hat sich jemals herabgelassen, dem Beispiel von Lane Fox zu folgen und für die Reisenden und Expeditionen eine zweckmässige Instruktion auszuarbeiten.

Im Angesichte dieser Thatsachen muss sich der Zweifel noch bedrohlicher erheben, ob es der Kunstwissenschaft überhaupt möglich sein werde, ihre Aufgabe, die Erforschung der natürlichen und kulturellen Bedingungen der Kunst, für die primitiven Völker zu lösen. Die Frage kann nur durch den Versuch entschieden werden; aber freilich nicht durch den ersten Versuch, den wir hier wagen. Es wäre ein eitler Wahn zu glauben, dass solche Schwierigkeiten durch einen ersten Wurf überwunden werden könnten. Wir hoffen, dass die Kunstwissenschaft der Zukunft viele unserer Erklärungen durch bessere

und gründlichere ersetzen wird. Aber wenn auch unsere Antworten keinen dauernden Werth haben mögen; unsere Fragen haben einen Werth. Diese Arbeit hat ihren Zweck erfüllt, wenn sie diejenigen Kunst- und Kulturforscher, welche nach Erkenntniss suchen, überzeugt, dass auf jenem entlegenen und vernachlässigten Gebiete eine Erkenntniss zu finden ist, welche die Arbeit lohnt. Wenn unsere Erklärungen Zweifel und Widerspruch hervorrufen sollten, um so besser für unsere Wissenschaft. Denn wo sich Zweifel und Widerspruch regen, da sind die Hauptbedingungen für den Fortschritt vorhanden.

III. Kapitel.

Die primitiven Völker.

Die Anfänge der Kunst liegen dort, wo die Anfänge der Kultur liegen. Die Leuchte der Geschichte erhellt aber nur die letzte kleinste Strecke der langen Bahn, welche die Menschheit zurückgelegt hat; die Historie vermag über diese Anfänge keinen Aufschluss zu geben. Die Ethnologie dagegen ist im Stande, uns primitive Völker im Lichte der Gegenwart zu zeigen. Indessen ehe wir uns ihrer Führung anvertrauen, müssen wir uns über einen Begriff klar werden, der dringend einer schärferen Bestimmung bedarf, als man sie ihm gewöhnlich zu Theil werden lässt. — Jeder Sociologe redet von primitiven Völkern; und fast Jeder gebraucht das Wort in einem etwas andern Sinne. Es ist sicher viel, aber nicht zu viel gesagt, wenn man den Begriff der primitiven Völker einen der schwankendsten und unklarsten in der ganzen Kulturwissenschaft nennt. Abgesehen von den alten asiatischen Kulturnationen giebt es kaum ein einziges aussereuropäisches Volk, welches nicht schon gelegentlich für ein primitives Volk erklärt worden wäre[1]. Der entsprechende Begriff der Naturvölker, welcher in der Ethnologie herrscht, lässt ebenfalls Manches zu wünschen

[1] In dieser mangelhaften Bestimmung der Grundbegriffe liegt vielleicht die schlimmste Schwäche der jungen sociologischen Wissenschaft und zugleich eine genügende Rechtfertigung für das Misstrauen, mit dem die Vertreter gereifterer Forschungszweige ihre Resultate zu betrachten pflegen.

übrig. Für unsere besonderen Zwecke würde er schon desshalb unbrauchbar sein, weil seine Grenzen viel zu weit sind, selbst wenn sie sicherer und schärfer gezogen wären. Der Sprachgebrauch von Waitz bezeichnet z. B. die staatenbildenden Neger des Sudan ebenso als Naturvölker wie die schweifenden Buschmänner der Kalahari-Wüste. Ratzel versucht zwar die Völker der ersten Art als Halbkultivirte auszusondern; aber trotzdem ist auch bei ihm der Begriff der Naturvölker noch weit genug geblieben, um ein buntes Gemisch sehr verschiedenartiger Kulturformen zu vereinen. Die Zwergstämme, welche in dem centralafrikanischen Urwäldern ein rohes Jägerleben führen, gelten ihm ebensowohl für ein Naturvolk, als die fest organisirte, Ackerbau und Viehzucht treibende Nation der Zulu; — und den gartenbauenden, technisch gewandten, künstlerisch begabten Polynesier stellt er neben den armseligen Australier. Zwischen einem Bürger der Sandwich-Inseln und und einem Eingeborenen des australischen Continentes besteht ein kultureller Unterschied, der ohne Zweifel grösser ist als der Abstand, der einen gebildeten Araber von einem gebildeten Europäer trennt. Trotzdem aber verweist Ratzel, der die Araber als ein Halbkulturvolk sorgfältig von den europäischen Kulturvölkern scheidet, das Naturvolk der Polynesier in die Gesellschaft der Australier. Ein so summarisches Verfahren mag für den Zweck einer vorläufigen, ganz allgemeinen Orientirung einen gewissen Werth besitzen; aber als Grundlage für sociologische Schlüsse ist es durchaus verwerflich. Die bösen Folgen dieser oberflächlichen Eintheilungen treten deutlich genug in manchen sociologischen Phantasieen zu Tage, welche einige Jahre hindurch für kulturwissenschaftliche Gesetze zu gelten pflegen.

Was sind primitive Völker? — oder mit anderen Worten, — welche Völker besitzen die relativ niedrigste und ursprünglichste Form der Kultur? — Wir stehen vor der Aufgabe, die verschiedenen Kulturformen mit denen uns Geschichte und Völkerkunde bekannt machen, als höher und niedriger ent-

wickelte in eine Stufenfolge einzuordnen. Es ist nicht überflüssig daran zu erinnern, dass es sich hier nicht um die physische sondern um die kulturelle Eigenart der verschiedenen Menschengruppen handelt; denn man hat das Problem bekanntlich oft genug heillos verwirrt, indem man es vom anthropologischen Standpunkte aus zu lösen versuchte. Die Construction der kulturellen Stufenleiter der Völker ist eine Aufgabe der Ethnologie, mit der die Physische Anthropologie zunächst nicht das Geringste zu schaffen hat. Die Anthropologie könnte höchstens eine physische Stufenleiter der Racen liefern[1]. Racen und Völker aber sind sehr verschiedene Dinge. Die Eigenschaften, welche die Zugehörigkeit eines Individuums zu einer bestimmten Race bezeichnen, entscheiden Nichts über seine Zugehörigkeit oder Befähigung zu einer bestimmten Kulturform. Man könnte die verschiedenen Racencharactere mit weit grösserem Rechte für die Wirkungen verschiedener Kulturformen erklären, als umgekehrt annehmen, dass die Kulturformen durch die Racencharactere bedingt seien. Gerade unsere Untersuchungen über die primitive Kunst werden einen neuen Beweis dafür erbringen, wie gering der Einfluss des Racencharakters auf die Gestaltung der Kultur ist.

Die Frage nach der grösseren oder geringeren Ursprünglichkeit eines Volkes ist gleichbedeutend mit der Frage nach der grösseren oder geringeren Höhe seiner Kultur. Giebt es ein Mittel, um die relative Höhe einer Kulturform mit annähernder Sicherheit zu bestimmen? — Das was man Kultur nennt, ist schon in seinen einfachsten Formen eine unendlich complicirte Grösse, aus zahllosen Factoren zusammengesetzt, die sich zum grössten Theile, wenigstens vorläufig, jeder genaueren Bestimmung entziehen. Eine Vergleichung der Kulturformen in ihrer Gesammtheit würde uns also schwerlich zum Ziele führen. Da-

[1] Diese Aufgabe ist bisher noch nicht gelöst und wird, wenn man dem Urtheile der höchsten anthropologischen Autoritäten trauen darf, auch in Zukunft schwerlich gelöst werden.

gegen würde sich das Problem offenbar sehr leicht lösen lassen, wenn es gelänge einen einzelnen kulturellen Factor ausfindig zu machen, der erstens einer objectiven und sicheren Bestimmung zugänglich und zweitens so bedeutungsvoll ist, dass er als das Charakteristikum einer ganzen Kulturform gelten kann. Es giebt nun in der That einen Kulturfactor, welcher diese beiden Bedingungen erfüllt, — die Production. Die Wirthschaftsform, welche in einer socialen Gruppe herrscht oder vorherrscht, die Art, auf welche sich die Glieder der Gruppe den Lebensunterhalt erwerben, ist eine Thatsache, welche sich direct beobachten und in ihren Hauptzügen überall mit genügender Sicherheit feststellen lässt. Wir mögen über die religiösen und die socialen Anschauungen der Australier noch so sehr im Zweifel sein; über den Character ihrer Production ist auch nicht der geringste Zweifel möglich: — die Australier sind Jäger und Pflanzensammler. Es ist vielleicht unmöglich, in die geistige Kultur der alten Peruaner einzudringen; aber die Thatsache, dass die Bürger des Inkareiches ein ackerbauendes Volk waren, liegt für jeden Blick offen. Allein mit der Feststellung der Productionsform eines Volkes würde für unseren Zweck wenig gewonnen sein, wenn sich nicht zugleich nachweisen liesse, dass die Kulturform von der Productionsform abhängig ist. — Der Gedanke einer Stufenordnung der Völker nach dem Principe des Wirthschaftsbetriebes ist Nichts weniger als neu. In den ältesten kulturwissenschaftlichen Schriften findet man die wohlbekannten Gruppen der Jäger- und Fischervölker, der nomadisirenden Viehzüchter und der sesshaften Ackerbauer. Allein nur wenige Kulturhistoriker scheinen die ganze Bedeutung der Production begriffen zu haben. Es ist allerdings weit leichter, sie zu unterschätzen als zu überschätzen. Der Wirthschaftsbetrieb ist gleichsam das Lebens-Centrum jeder Kulturform; er beeinflusst alle übrigen Factoren der Kultur auf die tiefste und unwiderstehlichste Art, während er selbst nicht sowohl durch kulturelle als durch natürliche Factoren, — durch geographische und meteorologische Verhält-

nisse bestimmt wird. Man könnte mit einem gewissen Rechte die Productionsform das primäre Kulturphänomen nennen, neben dem alle anderen Zweige der Kultur nur als abgeleitet und secundär erscheinen; — freilich nicht etwa in dem Sinne, als ob diese anderen Zweige aus dem Stamme der Production entstanden wären; sondern weil sie sich, obwohl sie selbstständig entstanden sind, stets unter dem übermächtigen Drucke des herrschenden wirthschaftlichen Factors geformt und entwickelt haben. Die religiösen Vorstellungen sind sicher nicht aus wirthschaftlichen Bedürfnissen hervorgegangen; und trotzdem lässt sich die Form der religiösen Anschauungen, welche in einem Volke herrscht, zum grossen Theile auf die Form des herrschenden Wirthschaftsbetriebes zurückführen. Der Seelenglaube der Kaffern ist aus einer selbstständigen Wurzel erwachsen; aber seine eigenthümliche Ausgestaltung, der Glaube an eine hierarchische Ordnung der Ahnenseelen, ist offenbar nur das Spiegelbild der hierarchischen Ordnung der Lebenden, die ihrerseits wiederum eine Folge der herrschenden Production, der Viehzucht mit ihrer kriegerischen und centralisirenden Tendenz ist. Bei den Jägervölkern, in deren unstätem Leben sich keine feste sociale Organisation ausbilden konnte, findet man daher — bezeichnend genug — wohl den Glauben an Seelen aber nicht die Vorstellung einer Seelenordnung. Nirgends jedoch tritt die Kulturbedeutung der Production so einleuchtend hervor als in der Geschichte der Familie. Die seltsamen Formen der menschlichen Familie, welche die Sociologen zu noch seltsameren Hypothesen begeistert haben, erscheinen überraschend verständlich, sobald man sie im Zusammenhange mit den Formen der Production betrachtet. — Auf der niedersten Stufe ernährt sich der Mensch durch die Jagd — im weitesten Sinne — und durch das Einsammeln von Vegetabilien. Bei dieser primitivsten Form der Production zeigt sich zugleich die primitivste Form der Arbeitstheilung, — die physiologisch begründete Arbeitstheilung zwischen den beiden Geschlechtern. Während sich der Mann die Sorge für die animalische Nahrung vor-

behält, ist das Einsammeln von Wurzeln und Früchten die Aufgabe der Frau. Unter diesen Verhältnissen liegt der wirthschaftliche Schwerpunkt fast immer auf der männlichen Seite; — und infolgedessen trägt die primitive Familienform überall einen unverkennbaren patriarchalischen Charakter. Welcher Art auch die Anschauungen über Blutsverwandtschaft sein mögen, der primitive Mann steht, selbst wenn er nicht als Blutsverwandter seiner Nachkommen gilt, thatsächlich als Herr und Eigenthümer in der Mitte seiner Weiber und Kinder[1]. Von dieser untersten Stufe aus kann die Production nach zwei Richtungen fortschreiten; — je nachdem der weibliche oder der männliche Wirthschaftsbetrieb eine weitere Ausbildung erfährt. Welcher von den beiden Zweigen aber zum Stamme auswachsen soll, das hängt in erster Linie von den natürlichen Bedingungen ab, unter denen die primitive Gruppe lebt. Wenn die Flora und das Klima des Landes zunächst die Schonung und später die Pflege von Nutzpflanzen nahelegen und lohnen, so entwickelt sich der weibliche Wirthschaftszweig, das Pflanzensammeln allmählich zum Pflanzenbau. In der That liegt bei primitiven ackerbauenden Völkern dieses Geschäft stets in den Händen der Frau. Damit aber ist auch der wirthschaftliche Schwerpunkt auf die weibliche Seite verlegt; — und infolgedessen finden wir bei allen primitiven Gesellschaften, die sich vorwiegend auf den Ackerbau stützen, eine matriarchalische Familienform oder doch die Spuren einer solchen. Die Frau als Haupternährerin und Grundherrin steht jetzt im Mittelpunkte der Familie. Zu der Ausbildung eines Matriarchates

---

[1] Man hat häufig ohne Weiteres angenommen, dass die theoretischen Anschauungen über Blutsverwandtschaft für die factische Gestaltung der Familie massgebend seien. Aber schon das Studium der australischen Kultur genügt, um uns zu zeigen, dass diese Annahme jeder Begründung entbehrt. Die Araber, — welche die patriarchalische Familienform praktisch bis in ihre äussersten Consequenzen ausgebildet haben — besitzen nichtsdestoweniger die Vorstellung, dass „der Schoos das Kind färbt".

im eigentlichen Sinne, zu einer wirklichen Frauenherrschaft, ist es allerdings nur in sehr seltenen Fällen gekommen, — nämlich nur dort, wo die sociale Gruppe den Angriffen äusserer Feinde entrückt war. In allen anderen Fällen gewann der Mann das Uebergewicht, welches er als Ernährer verloren hatte, als Beschützer wieder. Auf diese Weise entstehen die Familienformen, welche bei den meisten dieser ackerbauenden Völker herrschen und welche einen Compromiss zwischen der matriarchalen und der patriarchalen Richtung darstellen. — Ein grosser Theil der Menschheit hat indessen eine ganz andere Entwicklung erfahren. Diejenigen Jägervölker, welche in Gegenden lebten, die dem Ackerbaue Schwierigkeiten entgegensetzten, während sie dem Menschen Thiere darboten, welche die Domestikation gestatteten und lohnten, sind nicht wie jene ersten zur Pflanzenzucht sondern zur Viehzucht fortgeschritten. Die Viehzucht aber, welche sich allmählich aus der Jagd entwickelt hat, erscheint genau wie diese ursprünglich überall als ein Vorrecht des Mannes. Auf diese Weise wird das bereits vorhandene wirthschaftliche Uebergewicht der männlichen Seite noch verstärkt; — und dieses Verhältniss findet einen consequenten Ausdruck in der Thatsache, dass sämmtliche Völker, die sich vorzugsweise durch die Viehzucht ernähren, unter der Herrschaft der patriarchalen Familienform stehen. Ausserdem wird die gebietende Stellung des Mannes in den viehzüchtenden Gesellschaften noch durch einen anderen Umstand erhöht, der ebenfalls unmittelbar mit der Form ihrer Production zusammenhängt. Viehzüchtende Völker neigen stets zu kriegerischen Verwicklungen und infolgedessen zur Ausbildung einer centralisirten kriegerischen Organisation. Die unvermeidliche Folge ist jene extreme Form des Patriarchates, in welchem die Frau als rechtlose Sklavin unter ihrem mit despotischer Gewalt bekleideten Eheherren steht. — Diese beiden grossen Entwicklungsreihen, die matriarchale und die patriarchale, laufen nun aber keineswegs ohne gegenseitige Störungen nebeneinander her. Der aggressive kriegerische Charakter

der viehzüchtenden Völker reizt dieselben beständig zu Angriffen auf die friedlicheren Ackerbauer; und die überlegene kriegerische Tüchtigkeit und Organisation der Viehzüchter sichert ihnen am Ende überall den Sieg. Man lässt dem unterworfenen Ackerbauer das Leben; aber man nimmt ihm das Eigenthum. Er bearbeitet den Boden nicht mehr zu seinem eigenen Vortheile, sondern im Dienste der Fremden, die als Herren in dem eroberten Lande sitzen. Aus einer solchen gewaltsamen Vereinigung von ackerbauenden und viehzüchtenden Gruppen sind nachweislich alle grossen Kulturstaaten hervorgegangen. Die Familienform derselben trägt die deutlichen Spuren davon. Die Sieger übertragen ihr patriarchales System im Laufe der Zeit durch den Druck der Gewalt und der Sitte auch auf die matriarchalen Besiegten; — und so finden wir denn heute alle Kulturnationen unter dem Zeichen einer mehr oder minder scharf ausgeprägten patriarchalen Familienform[1]. Derselbe bestimmende Einfluss aber, welchen die Production auf die Gestaltung der Religion und der Familie übt, besteht, wie für alle anderen Zweige des Kulturlebens, auch für die Kunst. Vorläufig kann sich diese Behauptung allerdings nur auf die eben angeführten Analogieen berufen; allein die folgenden Untersuchungen werden den directen Beweis dafür liefern, indem sie zeigen, dass derselben primitiven Form der Production überall in den verschiedensten Zonen und Racen dieselbe primitive Form der Kunst entspricht.

Primitive Völker sind also solche Völker, welche eine primitive Form des Nahrungserwerbes besitzen. Die ursprünglichsten Formen der Production aber sind die Jagd und das Pflanzensammeln. Alle höheren Völker haben sie zu irgend einer Zeit geübt; und eine beträchtliche Anzahl von grösseren

[1] Die nähere Ausführung und Begründung dieser Skizze der Entwicklungsgeschichte der Familie wird demnächst in einer besonderen Schrift erscheinen. Hier konnten selbstverständlich nur die Grundzüge angedeutet werden.

und kleineren socialen Gruppen haben sich noch heute nicht über dieselben erhoben. Diese letzten sind es, zu denen wir uns wenden müssen, wenn wir die primitivsten Formen der Kunst kennen lernen wollen, welche der Forschung erreichbar sind.

Indessen zuvor haben wir noch einen Einwurf aus dem Wege zu räumen. Wenn die Kultur der Jägervölker auch eine niedrige ist, muss sie desshalb eine ursprüngliche, primitive Kultur sein? — Vielleicht sind diese Stämme in Wirklichkeit nicht sowohl roh als verroht; vielleicht sind sie nicht auf einer niederen Stufe stehen geblieben, sondern von einer höheren herabgesunken; vielleicht ist ihre Kultur nicht eine physiologische sondern eine pathologische Erscheinung, — ein Entartungsphänomen, welches durchaus keinen Schluss auf die normale Kulturentwicklung gestattet. — Diese Ansicht, die längst ausgesprochen und heute noch keineswegs beseitigt ist, kann aus zwei Anschauungen hervorgehen, zwischen denen man wohl unterscheiden muss. In dem einen Falle ergiebt sie sich als eine Consequenz des Dogmas, dass die Menschheit ihre Entwicklung überhaupt nicht auf einer so niedrigen Stufe begonnen habe, sondern dass vielmehr alle Menschen von Anfang an Dank einer göttlichen Einwirkung mit bestimmten Kulturmitteln ausgerüstet seien, welche einzelne Völker reicher entwickelt, andere aber in Folge ihres sündhaften Wandels wieder eingebüsst haben. Diese Ansicht stützt sich, wie man sieht, keineswegs auf wissenschaftliche Gründe und kann folglich auch nicht durch wissenschaftliche Gründe widerlegt werden. Da sie als Theil oder als Consequenz eines religiösen Glaubens auftritt, der sich auf eine übersinnliche Autorität beruft, so bleibt der Wissenschaft, die sich nur mit dem sinnlich Gegebenen beschäftigt, Nichts übrig als sie zu ignoriren[1]. In-

[1] Auf dieser religiösen Grundlage steht z. B. Schneider, der Verfasser des sonst höchst brauchbaren Buches: „Die Naturvölker“. Mit einer Offenheit, die alle Anerkennung verdient, erklärt er gleich in der

dessen jener Einwurf stützt sich nicht in allen Fällen auf einen religiösen Glaubenssatz. Man kann vollkommen überzeugt sein, dass die Kultur eines jeden Volkes mit der Jagd und dem Pflanzensammeln begonnen hat; — und zu gleicher Zeit behaupten, dass die gegenwärtigen Jägervölker sämmtlich oder zum Theil keine primitiven Völker sondern die entarteten Nachkommen von socialen Gruppen seien, die in früheren Zeiten bereits eine höhere Stufe erklommen hätten. Dass ein derartiger Sachverhalt möglich sei, lässt sich nicht leugnen; die Frage ist nur, ob sich beweisen lässt, dass er irgendwo wirklich vorhanden ist. Soviel wir wissen, ist dieser Beweis bisher noch für kein einziges wirkliches Jägervolk geführt, obwohl er oft genug versucht ist. Martius war überzeugt, dass die rohen Indianerstämme Brasiliens „einstens ganz anders gewesen, und dass im Verlauf dunkler Jahrhunderte mancherlei Katastrophen über sie hereingebrochen seien, die sie zu ihrem dermaligen Zustand, zu einer ganz eigenthümlichen Verkümmerung und Entartung herabgebracht haben. Die Amerikaner", sagt er, „sind nicht ein wildes, sie sind ein verwildertes herabgekommenes Geschlecht" [1]. Aber die Argumente, welche er für seine Behauptung anführt, werden heute kaum einen unbefangenen Sociologen überzeugen. Gerland glaubt, „das der Bildungszustand der Australier auf eine frühere höhere Stufe hinweise". Aber obwohl er die australische Kultur mit seiner gewohnten Gründlichkeit studiert hat, vermag er seine Ansicht im Grunde doch nur auf einen „Eindruck" zu stützen, der von den meisten anderen Forschern keineswegs getheilt wird [2]. Während man so auf der einen Seite vergeblich nach überzeugenden Beweisen für die Entartungshypothese sucht, findet man

Vorrede: Philosophia quaerit, Religio possedet Veritatem. Das ist ehrlich gesprochen; und solange er fest auf diesem Boden steht, ist er in der That unangreifbar. —

[1] Martius, Beiträge zur Ethnographie und Sprachenkunde Amerikas. I. 6.

[2] Waitz-Gerland, Anthropologie der Naturvölker. VI. 796. —

auf der anderen eine Menge von Thatsachen, die deutlich genug gegen dieselbe sprechen. Die Ethnologie hat nachgewiesen, dass der Kulturbesitz der niederen Völker, gleichviel welcher Race dieselben angehören, bis in die Einzelheiten hinein, eine überraschende Gleichförmigkeit zeigt, während diese Uebereinstimmung auf höheren Stufen nicht mehr in demselben Masse vorhanden ist. Von unserem Standpunkte aus lassen sich diese Verhältnisse sehr leicht und natürlich erklären. Der ärmliche Kulturbesitz, welcher von einem Jägervolke erworben werden kann, muss in der That überall dieselben Züge zeigen, weil er überall das Ergebniss aus denselben einfachen und einförmigen Bedingungen ist. Vom Standpunkte der Entartungshypothese dagegen erscheint diese Einförmigkeit als ein unlösbares Räthsel. Denn wenn jene Völker von höheren Kulturstufen heruntergesunken wären, wie sollte man es erklären, dass sie sämmtlich fast genau in derselben Weise verarmt sind, dass sie aus ihrem früheren verschiedenartigen Kulturbesitz immer gerade die gleichen Stücke gerettet haben[1]. Es liegt also durchaus kein Grund vor, welcher uns hindern könnte, die jagenden und pflanzensammelnden Stämme, mit denen uns die Ethnologie bekannt macht, für die Träger einer primitiven Kultur und damit auch einer primitiven Kunst anzusehen. Selbstverständlich gebrauchen wir das Wort „Primitiv“ hier nicht im absoluten, sondern im relativen Sinne. Auch die Jägervölker stehen nicht mehr am ersten Anfange, wenn man hier überhaupt von einem ersten Anfange sprechen kann, sondern sie haben bereits eine — vielleicht sehr lange — Entwicklung hinter sich. Wenn wir sie trotzdem als primitive Völker bezeichnen, so wollen wir damit nichts Anderes sagen, als dass ihre Kulturform im Vergleiche zu allen anderen, die unserer Untersuchung zugänglich sind, die primitivste darstellt,

[1] Am auffallendsten tritt diese Monotonie, wie längst bemerkt ist, in der primitiven Ornamentik hervor, also gerade dort, wo man noch die grösste Variation erwarten sollte.

dass sie den ursprünglichen Zuständen näher steht als irgend eine andere. Die folgenden Untersuchungen sollen sich, wie gesagt, streng auf die eigentlichen Jägervölker beschränken und die Kunsterzeugnisse höher kultivirter Gruppen höchstens zur Vergleichung heranziehen. In dieser Beziehung unterscheidet sich diese Arbeit von der Mehrzahl der sociologischen Schriften, welche Jäger und Ackerbauer als ziemlich gleichwerthig für das Studium primitiver Verhältnisse verwenden. Dieser Unterschied aber ist wesentlich. Wenn man auf unserem Standpunkte steht, so kann man jene herrschende Methode unmöglich billigen, sondern man wird von vornherein überzeugt sein, dass sich aus einem so unklar gemengten Material nimmermehr eine klare Erkenntniss gewinnen lässt[1]. — Stämme, die sich ausschliesslich durch Jagen und Pflanzensammeln ernähren, findet man gegenwärtig noch in allen Erdtheilen mit Ausnahme Europas. Indessen fast überall treten sie — und zwar schon vor der Zeit der europäischen Kolonieen — den fortgeschritteneren Gruppen gegenüber, in der entschiedenen Minderzahl auf; — eine Thatsache, die schwerlich einer besonderen Erklärung bedarf. Der afrikanische Continent beherbergt in seiner ganzen ungeheueren Ausdehnung, abgesehen von den centralen Zwergstämmen, deren Kultur

---

[1] Lubbock in seinem bekannten Buche „Die Vorgeschichtliche Zeit“ führt z. B. als „wilde Völker“ nacheinander auf: „Hottentotten, Veddhas, Andamanen-Insulaner, Australier, Tasmanier, Fidschi-Insulaner, Maoris, Tahitier, Tonganer, Nordamerikaner, Paraguay-Indianer, Patagonier, Feuerländer“. Am schwersten hat die Forschung über die Familie durch solche Vermengungen zu leiden gehabt. Um von früheren Werken ganz zu schweigen, — führt noch Dr. Westermark, der Verfasser des neuesten Werkes über die Geschichte der Familie — „The History of Human Marriage“ London 1891 — die Zustände bei den Botokuden, den Queensländern, den Neubrittaniern, den Tonganern und Samoanern und endlich noch den Tuaregs in einer Reihe an, um zu beweisen, dass der Ehemann bereits im Anfang die Pflicht hat, seine Familie zu ernähren. 15 ff.

uns so gut wie unbekannt ist, nur ein einziges Jägervolk, die Buschmänner, welche in der Kalahariwüste und den angrenzenden Gebieten ein unstätes Leben führen. — In Amerika findet man reine Jägervölker nur noch im äussersten Norden und im äussersten Süden: — die Eskimos mit den Aleuten und die Feuerländer. Alle Uebrigen pflegen mehr oder weniger den Ackerbau. Nur einzelne brasilianische Stämme, wie die verrufenen Botokudos, leben noch in einem sehr ursprünglichen Zustande. — In Asien wird die primitive Kulturform ganz rein eigentlich nur durch die Mincopies auf der Andamanen Gruppe vertreten; die Veddhas auf Ceylon sind allzusehr singhalesischen Einflüssen ausgesetzt, und die Rennthierhütenden Tschuktschen und ihre Verwandten im Norden von Sibirien sind bereits zur Viehzucht fortgeschritten. — Nur ein Continent ist, abgesehen von der europäischen Besiedelung, noch vollständig von primitiven Stämmen bevölkert; Australien ragt auch in ethnologischer Beziehung als der Rest einer längst versunkenen Welt in unsere Epoche hinein. Hier, in tiefer Abgeschlossenheit, hat sich in breiter Ausdehnung eine Kulturform lebendig erhalten, welche in den meisten anderen Gebieten vor ungezählten Jahrhunderten in die Nacht der Vergessenheit gesunken ist. In Australien findet man daher das reichste und das werthvollste Material für das Studium der Anfänge der Kultur.

Die Kultur aller dieser Völker besitzt, wie gesagt, eine ausserordentliche Gleichförmigkeit. Als Jäger sind sie sämmtlich zu einem unstäten Leben gezwungen. Infolgedessen zeigt die industrielle Technik nur eine sehr dürftige und einseitige Entwicklung. Von einer Architektur z. B. kann man eigentlich nur bei den Eskimos sprechen, für welche solidere Wohnungen eine der ersten Existenzbedingungen sind; und von der Keramik ist nur bei den Mincopie ein roher Anfang vorhanden. Einzig und allein die Bewaffnung hat, wiederum den dringendsten Lebensbedürfnissen entsprechend, eine ziemlich hohe und zuweilen höchst sinnreiche Ausbildung erfahren: —

wir brauchen nur an die Harpune der Eskimos, den Bumerang der Australier, und den Giftpfeil der Buschmänner zu erinnern. In diesem Punkte stehen die Jägervölker unstreitig über den rohen Ackerbauern und Viehzüchtern. — Was ihre religiösen Vorstellungen betrifft, so findet man bei allen einen wesentlich gleichen rohen Seelen- und Dämonenglauben, der indessen noch nirgends einen fest geordneten Kultus hervorgetrieben hat. — Ihre Familienverhältnisse sind bereits kurz charakterisirt. — Von einer socialen Gliederung sind kaum die ersten Spuren zu bemerken. Im Allgemeinen stehen die sämmtlichen Männer einer Horde gleichberechtigt nebeneinander; wenn sie ein zeitweiliges Oberhaupt anerkennen, so ist die Macht desselben weder fest begründet noch fest begrenzt. Die politischen Zustände endlich sind noch weniger entwickelt, — nirgends hat sich eine Jägerbevölkerung zu einem Jägervolke, d. h. zu einer grösseren politischen Einheit zusammengeschlossen. Die kleinen Stämme leben vielmehr in beständigem Kriegszustande. Man würde also, streng genommen, nicht einmal das Recht haben, von Jägervölkern zu reden. Es giebt nur Jägerstämme.

IV. Capitel.

Die Kunst.

Wenn ein Reisender, der ein fremdes Land erforschen will, nicht wenigstens eine allgemeine Vorstellung von der Lage seines Zieles und der Richtung seines Weges besitzt, so würde er einige Aussicht haben, gründlich in die Irre zu gerathen. Ebenso bedürfen wir, bevor wir unsere Untersuchungen antreten, einer vorläufigen allgemeinen Orientirung über das Wesen der Erscheinungen, auf welche wir unsere Aufmerksamkeit zu richten haben. Was ist Kunst? — Eine treffende und erschöpfende Antwort auf diese Frage liesse sich höchstens am Ende der Untersuchungen geben, welche wir noch nicht begonnen haben. Die Charakteristik, die wir hier am Eingange versuchen, soll, wie gesagt, nur zur vorläufigen Orientirung dienen; und es ist also möglich, dass wir am Ende gezwungen sein werden, dieselbe bedeutend umzuändern.

Wir fragen nach dem Wesen der Kunst; eine gründliche Untersuchung müsste mit der Frage nach dem Wesen der Künste beginnen. Es ist allerdings die Aufgabe der Wissenschaft, das Allgemeine im Besonderen zu erkennen; aber das Allgemeine im Besonderen erkennen, heisst nicht, das Besondere über dem Allgemeinen vergessen. Wenn die ästhetische Kritik eines Zeitalters ein Ausdruck seiner ästhetischen Theorie ist, so besteht einer der eigenthümlichsten Fortschritte der modernen Aesthetik darin, dass sie sich über jenen Unterschied hinweggesetzt hat. Die Kritik des achtzehnten

Jahrhunderts war bemüht, die Eigenart der einzelnen Künste zu erfassen und die Werke einer jeden mit ihrem eigenen Masse zu messen. Der Kritik des neunzehnten Jahrhunderts erscheint von ihrem höheren Standpunkte aus jene Abgrenzung der einzelnen Künste so nichtig, dass sie mit Vorliebe von einer jeden Kunst dasjenige verlangt, was nur eine andere Kunst mit ihren Mitteln leisten kann. Ein Gedicht muss heute vor allen Dingen malerisch wirken; während man von einem Bilde fordert, dass es poetisch oder gar musikalisch gestimmt sei. Mit einem Worte, die Künste geniessen gegenwärtig ungefähr dieselbe Gleichberechtigung vor der Kritik wie die Staatsbürger vor dem Strafgesetze. Bei aller schuldigen Bewunderung für diese liberale Errungenschaft vermögen wir den Zweifel nicht zu unterdrücken, ob ein solcher Fortschritt möglich gewesen wäre, wenn man sich länger bei der Eigenart der einzelnen Künste aufgehalten hätte.

Wenn wir trotzdem unsere Einzeluntersuchungen, nach der bewährten Methode der älteren Aesthetik, mit einer allgemeinen Definition der Kunst beginnen; so kommt es uns dabei, gerade so wenig wie der älteren Aesthetik bei ihren Begriffsbestimmungen, auf eine gründliche Erkenntniss an. Unsere Definition ist Nichts weiter als ein Gerüst, welches man nach der Vollendung des Baues wieder abbrechen kann.

Unter einer ästhetischen oder künstlerischen Thätigkeit im Allgemeinen verstehen wir eine solche, die in ihrem Verlaufe oder in ihrem directen Ergebnisse einen unmittelbaren Gefühlswerth — in der Kunst handelt es sich meist um einen Lustwerth — besitzt. Die ästhetische Thätigkeit wird daher nicht als Mittel für einen ausser ihr liegenden Zweck unternommen, sondern sie ist Selbstzweck. Auf diese Weise stellt sie sich uns als das gerade Gegentheil der praktischen Thätigkeit dar, welche stets als Mittel dient. Die athenischen Epheben, welche auf dem Felde von Marathon den Persern entgegenstürmen, sind in einer praktischen Thätigkeit begriffen; aber wenn sie sich später zur Siegesfeier im Waffentanze schwingen, so voll-

ziehen sie eine ästhetische Thätigkeit. Zwischen der praktischen und der ästhetischen Thätigkeit steht als eine Uebergangsform das Spiel. Das Spiel unterscheidet sich von der Kunst dadurch, dass es, wie die Praxis, immer einem äusseren Zwecke zustrebt; von der Praxis aber dadurch, dass der Lustwerth, wie in der Kunst, nicht in dem ziemlich unbedeutenden äusseren Zwecke, sondern in der Thätigkeit selbst liegt. Man kann sich das Verhältniss von Praxis, Spiel und Kunst auf eine sehr einfache Weise zur Anschauung bringen, indem man die Praxis durch eine Grade, das Spiel durch eine Schlangenlinie, die Kunst aber durch einen Kreis darstellt. — Der direkte Lustertrag, welcher die künstlerische Thätigkeit kennzeichnet, ergiebt sich, wie gesagt, entweder im ganzen Verlaufe oder im Resultate der Thätigkeit. Ein Beispiel für den ersten Fall ist ein australischer Corroborri, bei dem die Tänzer ein unmittelbares Gefallen an ihren rhythmischen Bewegungen empfinden; ein Beispiel für den zweiten dagegen ist die der Festlichkeit vorangehende Körperbemalung, die nicht in ihrem Verlaufe sondern erst in ihrem Endergebnisse ästhetisch wirkt.

In beiden Fällen bleibt der ästhetische Genuss — wenigstens unter normalen Verhältnissen, — nicht auf diejenigen beschränkt, welche die ästhetische Thätigkeit ausüben; sondern er theilt sich denjenigen mit, welche ihr zuschauen oder zuhören. Diese Wirkung der Kunst auf den Hörer und Beschauer aber ist keineswegs zufällig und unwesentlich; sondern sie ist von dem Künstler beabsichtigt. Der Künstler arbeitet nicht nur für sich, sondern auch für Andere; und wenn man auch nicht sagen kann, dass das ästhetische Schaffen allein aus der Absicht, auf Andere zu wirken, hervorgeht; so wird es doch in seiner Form und Richtung wesentlich durch die Rücksicht auf das Publikum bestimmt, freilich nicht sowohl auf das Publikum wie es ist, als auf das Publikum, wie es sich der Künstler vorstellt. In jedem Falle setzt ein Kunstwerk ebenso sehr ein Publikum als einen Künstler voraus. Mill befindet sich in einem grossen Irrthume, wenn er die charakteristische

Eigenthümlichkeit der Poesie darin gefunden zu haben glaubt, „dass der Dichter durchaus nicht an einen Hörer denkt“ [1]. Ganz im Gegentheil, der Dichter würde überhaupt nicht dichten, wenn es keinen Hörer gäbe. Eine individuelle Kunst — im strengsten Sinne des Wortes — ist, selbst wenn sie denkbar wäre, nirgends nachweisbar [2]. Die Kunst tritt unter allen Völkern und in allen Zeiten als sociale Erscheinung auf, und man verzichtet von vornherein auf das Verständniss ihres Wesens und ihrer Bedeutung, wenn man sie nur als individuelle Erscheinung betrachtet. Die folgenden Untersuchungen sollen sich, wie gesagt, ausschliesslich auf die socialen Seiten und Beziehungen der künstlerischen Production richten. Wir werden die Kunst der Primitiven als sociales Phänomen und als soziale Function betrachten. Diese Auffassung kann durchaus keinen Anspruch auf Originalität erheben, sie ist vielmehr die älteste und, abgesehen von der neuen Zeit, die gewöhnlichste Auffassung der Kunst. Im Alterthum kannte man überhaupt keine andere: die antiken Schriftsteller wenigstens behandeln die Kunst stets als eine öffentliche Angelegenheit. Erst dem modernen Individualismus erscheint diese Betrachtung nicht mehr als die einzig Mögliche und Berechtigte.

Wir haben uns jetzt nur noch darüber zu entscheiden, in welcher Ordnung wir die verschiedenen Künste untersuchen

---

[1] „All poetry is of the nature of soliloquy. — The peculiarity of poetry appears to us to lie in the poet's utter unconsciousness of a listener“. — Thoughts on Poetry and its Varieties Dissertations and Discussions I. 71.

[2] Man könnte sich dagegen auf die künstlerischen Productionen der Gefangenen in Einzelhaft berufen, welche nur für den Künstler allein berechnet sind. Indessen dieses Argument beweist Nichts. Erstens steht der Gefangene in der Isolierzelle unter ganz abnormen Bedingungen, die durchaus keinen Schluss auf normale Verhältnisse gestatten. Zweitens hat er nicht immer unter diesen Bedingungen gestanden. Der Trieb nach künstlerischem Ausdrucke, den er in seiner Isolirung bethätigt, ist wie seine gesammte Individualität ausgebildet durch die sociale Umgebung, aus der er hervorgegangen ist und in der er früher lebte.

wollen. Die Frage ist rein praktischer Natur; und wir thun desshalb am besten, die bekannteste und beliebteste Eintheilung der Künste für unseren Zweck zu benutzen, ohne dass wir derselben dadurch irgend eine tiefere Bedeutung zuerkennen wollen.

Man theilt die Künste gewöhnlich in zwei grosse Gruppen: — in die Künste der Ruhe und der Bewegung. Ihr Unterschied wird von Fechner ebenso knapp wie klar dahin bestimmt, „dass die Künste der einen Art durch ruhende, die der anderen durch bewegte oder zeitlich ablaufende Formen zu gefallen streben; jene demgemäss ruhende Massen so umgestalten oder combiniren, — diese solche körperliche Bewegungen oder zeitliche Aenderungen erzeugen, dass der Kunstzweck erfüllt wird“[1]. — Wir beginnen mit den Künsten der Ruhe, die man gewöhnlicher als bildende Künste bezeichnet. — Die ursprünglichste Form der bildenden Kunst ist wahrscheinlich nicht die selbstständige Bildnerei, sondern die Zierkunst; und der Gegenstand, an dem sich die Zierkunst am frühesten bethätigt, ist der menschliche Körper. Wir untersuchen daher zuerst den primitiven Körperschmuck. Aber auch die rohesten Stämme begnügen sich nicht damit, den eigenen Körper zu verzieren, sondern sie schmücken auch ihre Geräthe und Waffen. Diesen Gerätheschmuck werden wir an zweiter Stelle studiren. Drittens endlich werden wir die primitiven Erzeugnisse der freien Bildnerei in das Auge fassen, d. h. diejenigen Malereien und Skulpturen, welche nicht wie die Producte der Zierkunst dekorativen Zwecken dienen, sondern eine selbstständige Bedeutung besitzen. — Den Uebergang von den Künsten der Ruhe zu den Künsten der Bewegung bildet der Tanz, der sich als eine lebendige Bildnerei auffassen lässt. Wir werden dieser Kunst eine besondere Aufmerksamkeit widmen; denn gerade das Studium des Tanzes, der bei den primitiven Stämmen eine wesentlich verschiedene und wesentlich höhere Bedeutung be-

[1] Fechner, Vorschule der Aesthetik. II, 5.

sitzt als bei den civilisirten Völkern, ist vor allem geeignet, die Erkenntniss der socialen Bedeutung der Kunst zu klären und zu vertiefen. Der Tanz ist auf den niederen Kulturstufen stets mit Gesang verbunden; und auf diese Weise werden wir zur Poesie hinübergeleitet; deren ursprünglichste Formen wir wenigstens in ihren wesentlichen Zügen kennen und würdigen lernen werden. Endlich werden wir uns zu der primitiven Musik wenden. — Damit haben wir unsere Untersuchung durchgeführt, und es bleibt uns nur noch übrig, die allgemeinen Resultate derselben zusammenzufassen.

V. Capitel.

Die Kosmetik.

Als Darwin einem nackten Feuerländer ein Stück rothen Tuches geschenkt hatte, sah er zu seiner Verwunderung, dass das Tuch nicht etwa als Kleidungsstück verwendet, sondern in kleine Fetzen zerrissen wurde, die sich der Beschenkte und seine Genossen als Zierrathe um die frierenden Glieder banden. Diese Erfahrung aber charakterisirt nicht bloss die Feuerländer; Darwin hätte sie ebensogut in der Kalahariwüste und im australischen Busch als am Cap Horn machen können. Mit Ausnahme der arktischen Stämme, welche ohne eine vollständige Bekleidung schlechterdings nicht leben könnten, sind alle Jägervölker weit reicher und sorgfältiger geschmückt als gekleidet. Was Cook einst von den Feuerländern sagte, darf man mit nicht geringerem Rechte auch von den Australiern, den Mincopie, den Buschmännern und den Botokuden sagen: „they are content to be naked but ambitious to be fine". —

Diejenigen Kulturhistoriker, die sich der dankbaren Aufgabe widmen, den Gebildeten aller Stände populärwissenschaftlich zu demonstriren, wie herrlich weit wir es gebracht, pflegen dieses Missverhältniss von Kleidung und Schmuck als einen ergötzlichen Beweis für den kindischen Unverstand der Wilden, die das Ueberflüssige noch nicht von dem Nothwendigen unterscheiden können, gebührend zu beleuchten. Dieser Beweis hat in der That nur einen Fehler: — er beweist ein wenig zu viel. Wenn die Wilden wirklich die grossen blödsinnigen Kinder

sind, als die man sie uns vorstellt, so ist es einigermassen schwierig zu begreifen, warum sie sich noch immer vorführen lassen; denn von Rechtswegen müssten sie schon längst, zum warnenden Beispiele für alle höher begabten Wesen an ihrer Unvernunft zu Grunde gegangen sein. Geschöpfe, die nicht einmal im Stande sind, ihre eigenen Bedürfnisse zu erkennen, könnten offenbar kaum ein paar Tage lang leben; die primitiven Völker aber haben sich mit ihrem Mangel an Kleidung und mit ihrem Ueberflusse an Schmuck bereits eine ganze Reihe von Jahrtausenden auf der Erde behauptet, obgleich sich die höheren Völker redlich bemüht haben, es ihnen nicht zu leicht zu machen. Entweder haben also die primitiven Völker kein Recht zum Dasein, — oder sollten es etwa die civilisirten Kulturhistoriker selbst sein, die in diesem Falle das Ueberflüssige nicht vom Nothwendigen zu unterscheiden vermögen? — Vielleicht ist der Schmuck der Primitiven doch nicht so ganz überflüssig, wie er dem praktischen Sinne des neunzehnten Jahrhunderts erscheint; vielleicht ist er für die „Wilden“ mindestens ebenso nützlich und unentbehrlich, als es die Kleidung für uns ist. —

Allein ehe wir nach der Bedeutung des primitiven Schmuckes fragen können, müssen wir ihn zunächst selbst kennen lernen. Er ist theils fest, theils beweglich. Unter dem festen Schmucke verstehen wir alle dauernden kosmetischen Umbildungen des Körpers, wie die Narbenzeichnung, die Tattuirung, die Durchbohrung des Septum, der Lippen und der Ohren. Der bewegliche Schmuck dagegen wird mit dem Körper nur lose und zeitweilig verbunden: er umfasst die zahllosen Formen von Büscheln, Bändern, Gürteln, Ringen, Gehängen, welche den kostbarsten Besitz der Primitiven bilden. Die einfachste Form des beweglichen Schmuckes, die Bemalung, wollen wir indessen besonders, und zwar an erster Stelle betrachten; — denn erstens stellt die Bemalung nach unserer Ansicht die Urform des Schmuckes überhaupt dar, und zweitens steht sie wahrscheinlich mit einigen Arten des festen Schmuckes in causalem Zusammenhange.

Die Sitte der Körperbemalung herrscht auf der niedersten Kulturstufe fast allgemein. Nur die Eskimos, welche ihren Körper — wenigstens im Freien — völlig bedeckt halten müssen, üben sie nicht.

Der Australier führt in seinem Reisesacke aus Känguruhaut stets einen Vorrath von weissem Thon, rothem und gelbem Ocker mit sich. Alltäglich begnügt man sich mit einigen Flecken auf den Wangen, den Schultern oder auf der Brust; bei feierlichen Gelegenheiten aber dehnt sich die Bemalung über den ganzen Körper aus[1]. Es giebt kein bedeutungsvolles Ereigniss im australischen Leben, welches nicht durch irgend eine besondere Körperbemalung bezeichnet würde. Die erste rothe oder weisse Bemalung erhält der junge Australier bei dem Feste der Jünglingsweihe, durch die er in die Gemeinschaft der Männer seines Stammes aufgenommen wird[2]. Die Erwachsenen, die an der Ceremonie theilnehmen, bedecken ihre dunkle Haut ebenfalls mit verschiedenen weissen und rothen Mustern. — Wenn die Männer zum Kampfe ausziehen, so „bemalen sie sich mit verschiedenen Farben. Die Farben werden vermuthlich nicht von jedem einzelnen Krieger nach eigenem Belieben gewählt, sondern nach wohlbekannten Regeln für die Gelegenheit bestimmt. Die Anordnung dagegen, die Linien und Figuren bleiben der Willkür der Einzelnen überlassen“[3]. In dem Gefechte, welchem Hodgkinson am Macleay River zusah, hatte sich die eine Partei mit rothen Streifen bemalt[4]. Roth gilt in der That bei den meisten Stämmen als Kriegsfarbe; nur im Westen und im Norden färben sich die Kämpfer weiss[5]. — Am reichsten und sorgfältigsten aber bemalt sich der Australier für seine Tanzfeste. „Zum Feste“ sagt Lumholtz von den Eingeborenen Queenslands, „schmieren

[1] Brough Smyth, The Aborigines of Victoria. I, 275.

[2] Angas, South Australia Illustrated. no. 22. Brough Smyth. I, 58 ff.

[3] Brough Smyth. I, 165.

[4] Hodgkinson, Australia from Port Macquarie to Moreton Bay.

[5] Waitz-Gerland, Anthropologie der Naturvölker. VI, 739.

sie sich theilweise oder ganz mit der rothen oder gelben Erdfarbe ein; manchmal auch bemalen sie den ganzen Körper mit einer Mischung von geriebener Kohle und Fett, als wären sie nicht vorher schon schwarz genug“[1]. In der Regel aber werden die Farben in Mustern aufgetragen. „Die Augenhöhlen der Tänzer“, sagt Thomas in der Schilderung eines grossen Corroborri in Victoria, „sind mit weissen Ringen umgeben, weisse Striche ziehen längs der Nase hin, und auf der Stirne leuchten parallele Striche. — Die Linien auf dem Körper sind phantastisch, aber immer nach einem gewissen Plane geordnet“[2]. Während die Tänzer bei dem gewöhnlichen Corroborri in ganz Australien fast immer mit weisser Bemalung auftreten, gebraucht man für andere Tänze verschiedene Farben. „Bei dem Paltitanze bemalt man sich sowohl mit Roth als mit Weiss, und bei dem Pideku schmücken sich die Eingeborenen von Moorunde nur mit Streifen von rothem Ocker. Bei dem Canoetanze wird der Körper mit weissem Thone und rothem Ocker bemalt“[3]. — Wie die rothe Bemalung in Australien den Eintritt in das Leben bezeichnet, so bezeichnet sie auch den Austritt aus dem Leben. Die Narrinyeri schmücken den Körper des Toten mit fettglänzendem rothem Ocker[4]. und dieser Brauch ist wahrscheinlich ziemlich verbreitet; denn H. E. Meyer beobachtete ihn auch bei den Stämmen an der Encounter Bay. Im Norden färbt man wenigstens die Gebeine der verwesten Leiche, die man noch lange Zeit als Andenken mit sich herumschleppt[5]. Ueber den ganzen Continent endlich herrscht die Sitte der Trauerbemalung. Die australische und die europäische Trauerfarbe unterscheiden sich wie die Hautfarben. Der weisse Europäer trauert in schwarzen Kleidern; der schwarze Austra-

---

[1] Lumholtz, Unter Menschenfressern. 153.

[2] Brough Smyth. I, 167.

[3] Brough Smyth. I, 173.

[4] Taplin, The Narrinyeri.

[5] Waitz-Gerland. VI, 808.

lier trauert in weissem Thone. Bei einzelnen Stämmen beschmieren sich die Weiber, welche ausserdem noch den Kopf mit einer weissen Thonkappe bedecken, den ganzen Körper, während die Männer nur das Gesicht oder den Rücken färben[1]. Die herrschende Trauerfarbe ist, wie gesagt, Weiss; hier und dort aber werden daneben auch andere Farben angewendet. Am King George's Sund z. B. legen sich die Hinterbliebenen schwarze und weisse Flecke über die Stirne, um die Schläfen und abwärts bis zu den Backenknochen; und bei den Diyeri besprenkeln die Leidtragenden ihren ganzen Körper mit weissen und rothen Flecken. Dass die verschiedenen Farben dabei nicht ganz willkürlich angewendet werden, ist wenigstens für einzelne Fälle nachgewiesen: — nach Schuermann's Erkundigungen bemalt man sich in mehreren Gegenden nur beim Tode eines Blutsverwandten weiss, während eine schwarze Färbung die Trauer um einen angeheiratheten Verwandten ausdrückt.

Die Körperbemalung der ausgerotteten Tasmanier unterschied sich in keinem wesentlichen Punkte von der australischen. Diese Uebereinstimmung ist bei zwei nahe benachbarten, durch Race und Kultur verwandten Völkern durchaus nicht verwunderlich; allein es ist höchst auffallend, dass wir auch auf den weit entfernten Andamanen dieselben charakteristischen Züge der Körperbemalung wiederfinden. Uebrigens ist diese Analogie zwischen den Mincopie und den Australiern, wie wir sehen werden, nur die erste in einer langen Reihe. Man soll sich gewiss vor der ethnologischen Gewohnheitssünde hüten, an einzelne Parallelen solcher Art Spinnenwebhypothesen über uralte Völkerbeziehungen zu hängen. Die Aehnlichkeiten zwischen der australischen und der andamanischen Kultur sind jedoch so zahlreich, sie erstrecken sich auf so viele und so kleine Einzelheiten, dass es uns nicht leicht wird, an eine ganz selbstständige parallele Entwicklung der beiden Völker zu glauben. — „Die Mincopie gebrauchen drei Farbstoffe für ihre Körper-

[1] Brough Smyth. I, 118.

bemalung; und an der Art, in der sie dieselben anwenden, lässt sich sofort erkennen, ob das Individuum krank oder traurig ist, oder ob es zu einem Feste geht“[1]. Dabei besteht hier, im Gegensatze zu Australien, wo die Körperbemalung der Weiber gewöhnlich weit hinter derjenigen der Männer zurückbleibt, kein Unterschied zwischen den beiden Geschlechtern. Die einzige Beschränkung trifft die Unverheiratheten, denen es verboten ist, sich den Hals zu bemalen. — Der erste der drei andamanischen Farbstoffe ist ein blass olivenfarbener Thon, der, mit Wasser gemischt, dick über den ganzen Körper geschmiert wird, — um die Trauer um einen Verstorbenen kundzugeben. Auch die eigenthümliche thönerne Trauerkappe wird auf den Andamanen ebenso getragen wie in Australien. Jene Thonkruste dient übrigens gelegentlich auch praktischen Zwecken: man pflegt sie z. B. aufzulegen, wenn man von der Jagd oder vom Tanze übermässig erhitzt ist. — Das zweite Pigment, ein reiner weisser Thon wird dagegen nur zum Schmucke gebraucht. Besonders mit dieser Farbe bemalen die Weiber sich selbst und die Männer zum Feste, indem sie mit dem Nagel des Zeigefingers saubere geradlinige Muster auf die Backen, den Rumpf und die Glieder zeichnen. — Auch der dritte Stoff, eine Mischung von gebranntem gelbem Ocker und Fett, dient hauptsächlich kosmetischen Zwecken. Daneben wird er zuweilen als Heilmittel verwendet, „niemals aber, wie man so oft behauptet hat, um die Haut gegen Insectenstiche zu schützen“. Als Schmuckfarbe wird der gelbe Ocker stets in Mustern aufgetragen, die freilich, der Natur des Pigments entsprechend, nicht über rohe Streifen und Zickzacklinien hinausgehen. Wie in Australien so schmückt man auch hier die Toten mit der Farbe, die sie im Leben geliebt haben; die Leichen werden mit gelbem Ocker bemalt[2].

---

[1] E. H. Man, On the Aboriginal Inhabitants of the Andaman Islands. Journal of the Anthropological Institute. XII, 333.

[2] Man. — Journ. Anthrop. Inst. XII. 333 334.

Die Bemalung der Buschmänner ist dagegen sehr einförmig. Sie reiben Gesicht und Haar mit rothem Ocker ein.

Bei den Feuerländern finden wir wieder eine grössere Mannichfaltigkeit der Farben und Muster. Roth ist auch hier die beliebteste Farbe; daneben aber sieht man Schwarz und, freilich etwas seltener, Weiss. „Die Gegend um die Augen", sagt Cook, „war gemeiniglich weiss und der übrige Theil des Gesichtes mit senkrechten rothen und schwarzen Streifen geziert"[1] und an einer anderen Stelle erwähnt er zwei Männer, „die sich den ganzen Körper kreuz und quer mit schwarzen Strichen bemalt hatten". Giacomo Bove hat uns ein wenig genauer über die gebräuchlichsten Muster unterrichtet: — „besonders häufig trug man Parallelen verschiedener Farbe quer über das Gesicht, krumme Linien auf Wangen und Nase und die sonderbarsten Zeichnungen auf Brust und Armen"[2].

Die Körperbemalung der Botokuden ist um eine Farbe ärmer als die der Feuerländer. Das Weiss fehlt; aber dafür sind die beiden anderen Farbstoffe um so wirkungsvoller: — ein brennendes Gelbroth vegetabilischen Ursprungs und ein tiefes Blauschwarz. „Mit dem Roth", sagt der Prinz von Wied, „welches leichter von der Haut abzuwaschen ist, bemalen sie vorzüglich das Gesicht vom Munde an aufwärts, wodurch sie ein äusserst wildes glühendes Ansehen erhalten. Gewöhnlich streichen sie den ganzen Körper schwarz an, nur das Gesicht, die Vorderarme und Füsse von den Waden abwärts ausgenommen; jedoch wird an den letzteren der bemalte Theil von dem unbemalten durch einen rothen Streif abgesondert. Andere theilen den ganzen Körper der Länge nach, lassen die eine Hälfte in natürlichem Zustande und färben die andere schwarz; wieder andere malen bloss das Gesicht glühend roth. Nur diese drei Arten der Färbung habe ich bei ihnen ge-

---

[1] Cook aus Banks Tagebuch. — Joest, Körperbemalen, Narbenzeichnen und Tattauiren. 13.

[2] Globus. XXXXIII, 157.

funden. Bei einem schwarz bemalten Körper verzieren sie sich gewöhnlich noch mit einem schwarzen Striche, welcher gleich einem Schnurrbart von einem Ohr zum anderen, unter der Nase hindurch in der rothen Gesichtsfarbe geführt wird“ [1]. Ueber die Bedeutung der verschiedenen Muster erwähnt der Prinz leider Nichts.

Aus unserer Schilderung ergiebt sich unzweifelhaft, dass die primitive Körperbemalung hauptsächlich ästhetischen Zwecken dient, dass sie ein Schmuck und nicht etwa, wie man zuweilen behauptet hat, eine Art urthümlicher Kleidung ist[2]. Wir haben also ein volles Recht, die Körperbemalung zunächst vom ästhetischen Standpunkte aus zu betrachten. —

Die Zahl der Farben, über welche die primitive Kosmetik verfügt, ist nicht gross. Sie kann im günstigsten Falle nicht mehr als vier Farben verwenden; und von diesen vier Farben ist nur eine einzige allgemein verbreitet: — das Roth.

Das Roth, — und zwar das Gelbroth, — ist die Lieblingsfarbe der primitiven, wie es die Lieblingsfarbe fast aller Völker ist. Wir brauchen nur unsere Kinder zu beobachten, um uns zu überzeugen wie wenig sich der Geschmack in diesem Punkte geändert hat. In jedem Tuschkasten wird das Näpfchen, welches das Zinnoberroth enthält, zuerst geleert; und wenn ein Kind aus eigenem Antriebe von einer Farbe spricht, so handelt es sich fast immer um ein grelles leuchtendes Roth. Aber auch die Erwachsenen vermögen, trotz aller modernen Verarmung und Verrohung

[1] Wied, Reisen in Brasilien. II, 11.

[2] Bei einzelnen höheren Stämmen vertritt die Bemalung allerdings die Stelle der schützenden Kleidung. Die Hottentotten z. B. reiben sich gegen die Kälte mit Asche und Fett ein, und die Schilluk beschmieren ihren schwarzen Körper mit einer röthlichen Mischung von Kuhdünger und Asche, um sich gegen die Stiche der Moskitos zu schützen. In allen diesen Fällen wird die Bemalung, ihrem Zwecke entsprechend, möglichst ununterbrochen über den ganzen Körper ausgedehnt. Die primitiven Völker dagegen bemalen sich mit einzelnen Linien und Punkten, die unmöglich zum Schutze der Haut dienen können.

des Farbengefühls, den Reiz des Roth in der Regel noch zu empfinden. Goethe spricht sicher den allgemeinen Eindruck aus, wenn er in seiner Farbenlehre die unvergleichliche gefühlserregende Kraft des Gelbroth rühmt[1]. So hat denn das Roth von jeher eine grosse Rolle in dem Schmucke, vor allem in dem männlichen, gespielt. Die Sitte, dass sich der triumphirende Feldherr roth bemalte, ist freilich mit der römischen Republik verschwunden; aber bis in das vorige Jahrhundert hinein war Scharlach eine beliebte Farbe für die männliche Festtracht[2]; und die europäische Kriegstracht hat das helle Roth noch heute in einem reicheren Masse bewahrt, als es im Angesichte der vervollkommneten Fernwaffen zu wünschen wäre. — Es fragt sich, ob die starke Wirkung des Roth durch den directen Eindruck der Farbe oder vielmehr durch gewisse Associationen hervorgerufen wird. Viele Thiere fühlen das Roth in ganz ähnlicher Weise wie die Menschen. Jedes Kind weiss, dass der Anblick eines rothen Tuches Stiere und Truthähne in die leidenschaftlichste Aufregung jagt, und jeder Zoologe bemerkt, wie auffallend häufig die secundären Geschlechtszeichen roth gefärbt sind, von den glühend rothen Gesäss- und Backen-Schwielen des brünstigen Pavian und dem scharlachenen Kamme des Hahnes bis zu dem gelbröthlichen Kamme, welchen der männliche Triton während der Paarungszeit auf dem Rücken trägt. Diese Thatsachen weisen unzweifelhaft darauf hin, dass die ästhetische Wirkung des Roth im Wesentlichen auf dem unmittelbaren Eindrucke beruht. Auf der anderen Seite aber ist es nicht minder wahrscheinlich, dass die directe Wirkung auf den Menschen durch gefühlsmächtige Associationen verstärkt wird. Für die primitiven Völker wird hier vor allem

[1] „Gelbroth: — die active Seite ist hier in ihrer höchsten Energie und es ist kein Wunder, dass energische gesunde rohe Menschen sich besonders an dieser Farbe erfreuen. Man hat die Neigung zu derselben bei wilden Völkern durchaus bemerkt.“ — Farbenlehre 775.

[2] Man vergleiche namentlich die Gemälde des Mittelalters und der Renaissance.

ein Umstand bedeutungsvoll: — Roth ist die Farbe des Blutes, und diese erblickt der Mensch in der Regel gerade in der leidenschaftlichsten Gemüthsbewegung, in der Hitze der Jagd und des Kampfes. In zweiter Linie aber treten auch sicher alle die Vorstellungen, welche mit dem Gebrauche der rothen Farbe zusammenhängen, kräftig in das Spiel: — die Erinnerung an die Aufregungen des Tanzes und des Gefechtes. — Trotz alledem würde jedoch die rothe Bemalung auf der niedersten Kulturstufe schwerlich so allgemein verbreitet sein, wenn sich nicht gerade rothe Farbstoffe überall so leicht und ausgiebig beschaffen liessen. Vermuthlich war das erste Roth, mit dem sich der primitive Mensch bemalte, nichts Anderes als das Blut des erlegten Wildes und des erschlagenen Feindes[1]. Gegenwärtig schmückt man sich meist mit einem rothen Ocker, der überaus häufig gefunden, und von denjenigen Stämmen, in deren Gebiete er fehlt, gewöhnlich im Tauschhandel erworben wird. Die Diyeri in Australien unternehmen mehrwöchentliche Expeditionen, um ihren Vorrath zu erneuern, — zugleich ein Beweis, wie hoch sie die rothe Farbe schätzen. — Alle diese Umstände zusammen machen die Vorherrschaft des Roth in der primitiven Körperbemalung vollkommen begreiflich. Vor allem der ästhetische Werth des Roth ist thatsächlich so gross und so einleuchtend, dass man wahrlich nicht nöthig hat, ihm ausserdem noch eine hypothetische religiöse Bedeutung beizulegen, um seine Verwendung zu erklären[2].

---

[1] Der Gebrauch des rothen Ockers ist freilich schon uralt. Der Diluvialfund an der Schussenquelle enthielt z. B. eine Kugel aus Röthel, die wahrscheinlich zur Körperbemalung bestimmt war. — Indessen hat sich die Blutbemalung an einigen Stellen noch immer erhalten, auch in Australien. Die Stämme an Cooper's Creek bemalen sich mit Blut, das einem Vogel oder einem anderen kleinen Thiere entnommen wird. Howitt bei Brough Smyth. II, 302.

[2] Waitz-Gerland. VI, 738. — „Roth scheint bei ihnen (den Australiern) die heiligste Farbe zu sein; man bemalt an verschiedenen Orten die Todten so". Uns scheint die Annahme natürlicher, dass man in Austra-

Das Gelb besitzt einen ganz ähnlichen ästhetischen Character und findet desshalb eine ganz ähnliche kosmetische Verwendung. Auf den Andamanen ersetzt es geradezu das Roth: — die gelbe Bemalung der Mincopie entspricht genau der rothen der Australier[1]. Diese letzten gebrauchen das Gelb ziemlich gleichwerthig mit dem Roth als Schmuckfarbe. Dass man es im Süden seltener sieht, erklärt sich keineswegs aus einer geringeren Schätzung, sondern aus der geringeren Häufigkeit des gelben Ockers, der in weiten Districten überhaupt nicht vorkommt. — Das Fehlen des Gelb in der Körperbemalung der Buschmänner, Feuerländer und Botokuden hat dagegen wahrscheinlich eine andere Ursache. Von den Buschmännern wenigstens wissen wir bestimmt, dass sie einen gelben Ocker kennen und für ihre Felsmalereien verwenden. Wenn sie trotzdem bei der Körperbemalung auf dieses Pigment verzichten, so thun sie es offenbar aus dem sehr triftigen Grunde, dass eine gelbe Bemalung auf ihrer gelben Haut kaum hervortreten würde; und da auch die Botokuden und Feuerländer, obgleich sie Rothhäute heissen, doch eher Gelbhäute sind, so darf man wohl annehmen, dass sie von einer gelben Bemalung aus der gleichen Rücksicht abstehen.

Der Einfluss, welchen die Farbe der Haut auf die Wahl der Farbe der Bemalung übt, tritt noch weit deutlicher hervor, sobald wir uns zum Weiss wenden. Das Weiss erscheint in der primitiven Körperbemalung in einem mindestens ebenso reichen Masse als das Roth, — aber nur bei den dunklen Australiern und Mincopie. Bei den übrigen heller gefärbten Völkern fehlt es entweder ganz, oder es tritt, bei den Feuerländern, weit hinter den anderen Farben zurück. — Während Roth und Gelb fast ausschliessslich als Schmuck getragen werden, hat das Weiss daneben noch eine andere Bedeutung.

lien die Leichen aus demselben Grunde roth bemalt, aus dem man sie in Europa mit Blumen bekränzt, — um sie zu schmücken.

[1] Das andamanische Gelb kommt übrigens zuweilen dem australischen Gelb- oder Braun-Roth sehr nahe.

Zunächst betrachten wir es indessen in seiner Eigenschaft als Schmuckfarbe. Sowohl die Australier als die Mincopie bemalen ihren Körper zum Feste mit weissen Thonstrichen. Aus guten Gründen; denn keine andere Farbe vermöchte die Muster so klar und scharf hervorzuheben und zu gleicher Zeit die Schwärze der Haut, auf welche die dunklen Racen ebenso stolz sind wie die hellen auf ihre weisse, durch den grellen Contrast so kräftig zu vertiefen. In der letzten Beziehung stellen die weissen Thonstreifen der Australier und Mincopie die Urform der schwarzen Schönheitspflästerchen dar, welche die Damen der Rokkokozeit auf ihre weiss geschminkten Wangen klebten. Die europäischen Zuschauer freilich halten die weisse Tanzbemalung nicht gerade für einen gefälligen Schmuck. Bulmer glaubt, dass die australischen Corroborritänzer „sich so schrecklich als möglich zu machen wünschten. Sie bezeichneten jede Rippe durch einen Strich von weissem Thone und ausserdem malten sie auf ihre Arme, Beine und Gesichter weisse Striche in einer Weise, dass sie in dem Flackerlichte des Lagerfeuers wie lebendige Gerippe erschienen“ [1]. Es ist jedoch höchst fraglich, ob der schauerliche Eindruck dieses oft geschilderten Skelettmusters von den Tänzern beabsichtigt und auch von den eingeborenen Zuschauern empfunden wird. Unser europäisches Grauen entsteht nicht sowohl durch den Eindruck des Skelettes an und für sich als vielmehr durch gewisse Associationen, die wir daran knüpfen. Die meisten Autoren scheinen es nun zwar für selbstverständlich zu halten, dass diese Associationen für einen rohen Australier mindestens ebenso unvermeidlich und wirksam seien als für einen civilisirten Europäer; allein in Wahrheit lässt nichts darauf schliessen, dass das Gerippe dem ersten als ein ähnliches Schreckgespenst erscheint wie dem letzten [2]. Bevor das Gegentheil nicht be-

[1] Brough Smyth. I, 275.

[2] In den Erzählungen der Australier wimmelt es zwar von Gespenstern; aber wir sind darin noch niemals einem der spukenden Gerippe begegnet, die in unseren Geschichten eine so grosse Rolle spielen.

wiesen ist, geben wir daher einer etwas nüchterneren Erklärung den Vorzug. Der australische Corroborri wird regelmässig zur Nachtzeit aufgeführt. Der Tanzplatz ist allerdings durch ein Feuer, und meist auch noch durch den Mond beleuchtet; aber die Helle ist trotzdem so dämmerig, dass man die Bewegungen der dunkelfarbigen Tänzer sicher nicht deutlich wahrnehmen könnte, — ohne jene grellweissen Striche, welche keineswegs die Knochen eines Skelettes nachahmen, sondern einfach die Hauptlinien des Körpers hervorheben sollen. — Seltsamer Weise erscheint nun sowohl bei den Australiern als bei den Mincopie die weisse Farbe auch als das Zeichen des geraden Gegentheiles einer freudigen Feststimmung. Allerdings lässt sich die weisse Trauerbemalung oft ohne Schwierigkeit von der weissen Festbemalung unterscheiden. Auf den Andamanen wird die letzte stets in Mustern ausgeführt, während die erste den ganzen Körper gleichmässig mit einer ununterbrochenen Schicht bedeckt. Auch in Australien, wo die Tanzbemalung ebenfalls immer gemustert ist, wird bei einigen Stämmen die Trauerfarbe ohne Zeichnung aufgetragen; in anderen Fällen bemalen sich die Leidtragenden dagegen mit verschiedenen Figuren, die zuweilen den Grad der Verwandtschaft zwischen dem Trauernden und dem Verstorbenen bezeichnen[1]. Aber warum haben die Australier und die Mincopie

[1] „Um ihre Trauer auszudrücken" sagt Wilhelmi von den Port Lincoln Stämmen, „malen die Weiber ihre ganze Stirn, einen Ring um jedes Auge und einen perpendiculären Strich auf die Magengegend; die Männer dagegen bemalen sich die Brust mit Strichen und Punkten, die von den Schultern abwärts ziehen und sich am Nabel vereinigen. Die verschiedenen Muster bezeichnen die verschiedenen Verwandschaftsgrade zwischen den Trauernden und den Verstorbenen". Als ein trauernder Diyerie gefragt wurde, warum er sich mit rothen und weissen Flecken bemale, gab er zur Antwort „damit ihn die Berührung des Leichnams nicht krank mache". (wörtlich: — You see very good make-im like that; suppose me no make-im, me tumble down too; that one (d. i. der Leichnam) growl along-a-me). Bei demselben Stamme herrscht die Sitte, bei der

gerade die weisse Farbe als Zeichen der Trauer gewählt? — Wenn man die Trauerbemalung betrachtet, so erhält man den entschiedenen Eindruck, dass sie hauptsächlich dazu bestimmt sei, ihren Träger unkenntlich zu machen[1]. „Diese Sitte", sagt Joest, „dürfte auf die Furcht der Betreffenden vor der wandernden und umherflatternden Seele des oder der Verstorbenen zurückzuführen sein. Die Leute suchen, um den Verfolgungen der bösen Geister zu entgehen, sich für diese unkenntlich zu machen, indem sie sich mit einer für sie selbst ungewohnten Farbe bemalen." — Joest's Erklärung ist freilich rein hypothetisch, aber sie besitzt immerhin einen Grad von Wahrscheinlichkeit, dass wir sie wohl annehmen dürfen, bis man sie durch eine bessere ersetzt.

Lumholtz erzählt von den Queensländern, dass sie sich manchmal den ganzen Körper mit einer Mischung von geriebener Kohle und Fett bemalen, und fügt hinzu, „gerade als wären sie nicht schon vorher schwarz genug". — Die Schwarzen halten sich in der That noch nicht für schwarz genug, genau so wie sich die weissen Damen häufig noch nicht für weiss genug halten; und wie diese ihre interessante Blässe durch Puder und weisse Schminke erhöhen, so suchen die Schwarzen den Reiz ihrer dunklen Haut vermittelst geriebener Kohle zu vertiefen. Dass diese schwarze Schmuckbemalung, welche bei zahlreichen Stämmen Australiens sehr beliebt ist, keineswegs

---

Trauerfeier das Fett des Toten zu essen. „Nachher malen sich die Männer mit Kohle und Fett einen schwarzen Ring um den Mund. Dieses Zeichen heisst Munamurroomurroo. Die Weiber thun dasselbe und malen sich ausserdem zwei weisse Striche auf die Arme, als ein Zeichen, dass sie an dem Mahle theilgenommen haben. Die übrigen Männer beschmieren sich über und über mit weissem Thon, um ihren Kummer zu bezeugen." — Brough Smyth. I, 120.

[1] Für die andamanische Trauerbemalung verweisen wir auf Journ. Anthrop. Inst. XII, Pl. IX, Fig. 2; für die australische unter anderen auf Brough Smyth I Fig. 2, wo die weisse Gesichtsbemalung auffallend an eine Maske erinnert.

ungefällig wirkt, wird gelegentlich selbst von Europäern zugestanden; mehr als ein Reisender rühmt den schönen, tiefen, metallischen Ton, den sie der Haut der Eingeborenen verleihe. — Für die gelben Amerikaner muss die schwarze Bemalung natürlich eine andere Bedeutung haben als für die dunklen Australier. Ihr tiefes Blauschwarz besitzt für sie wahrscheinlich denselben Werth wie das Weiss für die Schwarzen: — sie schätzen und verwenden es als diejenige Farbe, in der sich die Muster am schärfsten von der Haut abheben.

Während wir über die Farben der primitiven Körperbemalung verhältnissmässig gut unterrichtet sind, lassen unsere Kenntnisse über die Muster sehr viel zu wünschen übrig. Eine eingehende Schilderung, wie wir sie dem Prinzen von Wied über die Botokuden verdanken, ist eine seltene Ausnahme. Die meisten Berichterstatter glauben genug gethan zu haben, wenn sie uns sagen, dass die Muster „phantastisch“ oder „sonderbar“ oder „merkwürdig“ sind; und auf den Abbildungen, besonders auf den Photographieen, kann man dieselben nur selten einigermassen deutlich und vollständig erkennen. Unter diesen Umständen wäre es anmassend, eine bestimmte Ansicht über ihre Bedeutung auszusprechen. Sind die primitiven Bemalungsmuster frei erfunden, oder sind sie irgend welchen Vorbildern nachgeahmt? — Erweisen lässt sich weder das Eine noch das Andere; allein es giebt Gründe, die darauf hinweisen, dass die Nachahmung bei der Körperbemalung eine wesentliche Rolle spielt. Zunächst sind freie Erfindungen in der ganzen primitiven Kunst sehr selten; dagegen herrscht überall, — in der Ornamentik wie in der Bildnerei — die Nachbildung von Motiven vor, die dem primitiven Künstler durch seine tägliche Beschäftigung zugeführt werden. Im Besonderen aber wird uns die Untersuchung des Geräthschmuckes lehren, dass die Muster, mit denen die Australier ihre Mäntel, Schilde und Keulen verzieren und die den Hautmustern zuweilen überaus ähnlich sehen, nichts anderes sind als conventionell stylisirte Nachahmungen von Thierzeichnungen. Der Gedanke, sich durch

eine entsprechende Bemalung des eigenen Körpers als Thiere zu maskiren, liegt den Jägerstämmen, die zum Theile in Thieren die schützenden Gottheiten ihrer Sippen verehren und die sich sämmtlich in mimischen Darstellungen von Thieren gefallen, sicher nicht zu fern. Endlich aber ist es uns gelungen, wenigstens einen Fall ausfindig zu machen, wo die Körperbemalung unzweifelhaft die Zeichnung eines Thieres darstellt. Howitt erwähnt in einer Schilderung der Jünglingsweihe in Gippsland, „dass die Bullera-wreng, d. h. die Pathen die Gesichter der Jerryale, d. h. der Candidaten mit Pfeifenthon bemalen, und zwar so, dass sie der Nurt-Ente gleichen, nämlich mit einem weissen Ringe um jedes Auge und mit einer weissen Binde quer über die Backenknochen oder die Augenbrauen“ [1]. — Wir denken freilich nicht daran, alle Bemalungsmuster ohne Ausnahme für solche Nachahmungen zu erklären. Die Trauerbemalung z. B. soll wohl in den meisten Fällen den Träger einfach unkenntlich machen, ohne dass dabei irgend eine Aehnlichkeit angestrebt würde; und wenn ein Botokudenkrieger die eine Hälfte seines Körpers blauschwarz färbt, so ahmt er damit sicher ebenfalls kein natürliches Vorbild nach, sondern er beabsichtigt nur, durch ein möglichst ungewöhnliches fremdartiges Aussehen schreckhaft auf die Feinde zu wirken. —

Der Körperschmuck durch Bemalung leidet nun offenbar an einem grossen Mangel: — er ist sehr vergänglich. Die natürliche Folge ist, dass man sich bemüht hat, die Muster der Haut auf irgend eine Weise dauernd aufzuprägen. In der That hat man bereits auf der niedersten Kulturstufe die beiden Mittel gefunden, welche sich fast über die ganze Erde verbreitet haben: — die Narbenzeichnung und die Tattuirung. Ihre ethnische Vertheilung hängt wiederum von der Hautfarbe ab. Die gelben Buschmänner und die kupferigen Eskimos üben die Tattuirung; die dunklen Australier und Mincopie beschränken sich auf die Narbenzeichnung.

[1] Brough Smyth. I, 64.

Das Wesen der Narbenzeichnung wird schon durch ihren Namen genügend gekennzeichnet. Die Haut und das Fleisch werden mit einem Feuersteine, einer Muschelscherbe oder mit irgend einem anderen urthümlichen Messer an verschiedenen Stellen geritzt, so dass später die vernarbten Wunden ein blassfarbiges vorquellendes Muster auf der dunklen Haut bilden. Einige australische Stämme suchen die Narben dadurch zu vergrössern, dass sie die frischen Wunden eine Zeit lang mit Thon füllen[1]; während andere im Norden und Nordwesten einen gewissen Pflanzensaft hineinreiben[2]. Die Narbenzeichnung erstreckt sich bei den verschiedenen Stämmen Australiens über verschiedene Theile des Körpers. Bei einigen sieht man sie vorzüglich auf dem Rücken, bei anderen auf den Armen, auf der Brust, auf dem Unterleibe und endlich auch auf den Schenkeln. Die Narben werden von beiden Geschlechtern getragen; im Allgemeinen sind jedoch die Männer reicher benarbt als die Weiber. — Die Muster bestehen aus Punkten und krummen oder graden Linien, die sich zuweilen über die ganze Breite der Brust ausdehnen[3]. In der Nähe der Torresstrasse tragen die Männer auf jeder Schulter eine dicke hufeisenförmige Narbe, die in der Abbildung an eine europäische Epaulette erinnert. — Die Operation der Benarbung bildet einen Theil der Ceremonien, welche den Eintritt in das mannbare Alter bezeichnen. Indessen ist sie viel zu schmerzhaft und erschöpfend, als dass sie schon bei dieser Gelegenheit völlig durchgeführt werden könnte. Sie wird vielmehr später zu wiederholten Malen wieder aufgenommen; und in seiner Vollendung erscheint das Muster regelmässig erst bei älteren Individuen. „Die

[1] Brough Smyth. I, 296.

[2] Waitz-Gerland. VI, 739.

[3] Gute Abbildungen von narbengeschmückten Australiern findet man — um nur die zugänglichsten Werke zu nennen, in — Ratzel, Völkerkunde II, 20, 36, 38, 39, 40. — Wood, Natural History of Man. II — und endlich in Brough Smyth. I, 11, wo man die Narben auf dem Rücken eines Eingeborenen aus Victoria in monströser Ausbildung sieht.

Linien", sagt Lumholtz von den Queensländern, „bezeichnen immer eine gewisse Rangfolge, und hier ist es das Alter, worauf es ankommt. Knaben unter einem gewissen Alter werden nicht ornamentirt, bekommen aber mit der Zeit einige Querstriche über Brust und Magen. Nach und nach wird die Anzahl der Striche vermehrt, und wenn sie ausgewachsen sind, wird eine halbmondförmige Linie um jede Brustwarze geschnitten"[1]. Im Südosten werden die verschiedenen Altersstufen geradezu nach den verschiedenen Stufen der Narbenzeichnung benannt, deren es für Erwachsene fünf gab[2].

Auch die Tasmanier scheinen sich sämmtlich der qualvollen Operation unterzogen zu haben. Cook spricht von punktirten Linien, die sie auf Brust und Armen trugen, und Bonwick nennt die einzelnen Narben sternförmig. Bei den Weibern sah man ausserdem halbkreisförmige Schnitte auf dem Bauche[3].

Auf den Andamanen beherrscht die Sitte der Narbenzeichnung die verschiedenen Stämme und Geschlechter ganz allgemein. Die Operation wird hier früher begonnen und früher beendet als in Australien. „Nach dem achten Jahre lässt man nur noch wenige Kinder ohne Narbenzeichnung; und erst mit dem sechszehnten oder achtzehnten Jahre ist die Benarbung fertig". Eine besondere Feierlichkeit wie in Australien findet dabei nicht statt. Die Ausführung ist, — abgesehen von den nördlichen Stämmen, — den Weibern anvertraut, die sich dabei eines Quarzsplitters bedienen. Die Narben werden hauptsächlich auf dem Rücken und den Schultern, in der Halsgrube, auf der Brust, den Weichen, dem Bauche und endlich auch auf dem Fuss- und Handrücken angebracht. — Die Linien auf dem Rücken werden jedoch nicht von einem Weibe, sondern stets von einem männlichen Freunde eingeschnitten.

---

[1] Lumholtz, 177.

[2] Waitz-Gerland. VI, 740. (Nach Teichelmann und Schürmann.)

[3] Waitz-Gerland. VI, 812.

Die Muster sind sehr einfach; sie bestehen bei allen Stämmen aus kurzen horizontalen und vertikalen Schnitten, welche Reihen bilden, und nur die Anordnung und die Zahl dieser Reihen ist bei den einzelnen Stämmen etwas verschieden[1].

Ein Europäer, der einen mit Narben geschmückten Australier oder Mincopie sieht, findet es zunächst schwierig daran zu glauben, dass die Narbenzeichnung wirklich einen Schmuck darstellen soll; denn ihm erscheint sie weit eher ekelhaft als gefällig. Es ist daher sehr begreiflich, dass man behauptet hat, die Narbenzeichnung besitze nicht sowohl eine kosmetische als eine geheime religiöse Bedeutung. Diese Ansicht wird vor allem durch die Autorität Gerland's gestützt, der die Narbenzeichnung wie die Tattuirung für die Marke, das Eigenthumszeichen der Gottheit erklärt, welcher sich der Träger geweiht habe[2]. Es kann hier natürlich nicht unsere Aufgabe sein, die Bedeutung der Narbenzeichnung und der Tattuirung im Allgemeinen zu untersuchen; für uns handelt es sich lediglich um die Frage, ob die Narbenzeichnung auf der niedrigsten Kulturstufe, d. h. in Australien und auf den Andamanen eine religiöse oder eine ästhetische Bedeutung besitzt. — Gerland findet einen Beweis für seine Ansicht in einer Sage, nach der „ein Geist die Kunst der Narbenzeichnung den Menschen gelehrt haben, dann aber in ein grosses Känguru verwandelt sein soll“[3]. Allein in dieser Sage, von der wir noch nicht einmal wissen, ob sie ein hohes Alter oder eine weite Verbreitung besitzt, ist erstens nicht von einem Gotte, sondern nur von einem Geiste, und zweitens von der Bedeutung der Narbenzeichnung überhaupt nicht die Rede. Wenn man aus dem Umstande, dass die Einführung einer Fertigkeit einem Geiste zugeschrieben wird, nothwendig auf eine ursprüngliche religiöse Bedeutung derselben schliessen müsste, so könnten

---

[1] Man. — Journ. Anthrop. Inst. XII, 333.

[2] Waitz-Gerland. VI, 37. 575.

[3] Waitz-Gerland. VI, 740.

wir mit weit grösserem Rechte als der Narbenzeichnung dem Feuermachen eine religiöse Bedeutung zuerkennen, denn auch diese Kunst ist — und zwar nicht bloss nach einer, sondern nach sehr zahlreichen australischen Ueberlieferungen, — den Eingeborenen durch übermenschliche Wesen gelehrt. — Auch auf den Andamanen giebt es eine Mythe über den Ursprung der Narbenzeichnung. „Maïa duku, der mit Tomo, dem mythischen Ahnherrn der Mincopie identisch zu sein scheint, soll der erste gewesen sein, der sich mit Narben zeichnete. Eines Tages, beim Fischfange, schoss er einen Pfeil ab; derselbe verfehlte sein Ziel und traf einen harten Gegenstand, der ein Stück Eisen war, das erste, welches gefunden wurde. Aus diesem Stücke verfertigte sich Duku eine Pfeilspitze und tattuirte sich damit und darauf sang er den Vers: „Wer kann mich nun schlagen? — Ich bin tattuirt; ich bin tattuirt“ [1]. Wie man sieht, beweist die andamanische Sage womöglich noch weniger für Gerland's Behauptung als die australische. Hier ist der Erfinder weder ein Gott noch ein Geist, sondern der erste Mincopie, und nicht die geringste Spur deutet darauf hin, dass er sich mit der Narbenzeichnung die Marke einer Gottheit eingeschnitten habe. Wenn er in seinem Gesange den Narben eine schützende Macht anrühmt, so lässt sich dies auf die natürlichste Weise so verstehen, dass ein Mann, der die Muthprobe der Benarbung bestanden hat, keinen Feind mehr zu fürchten brauche. In der That betrachten die Mincopie die Narbenzeichnung als ein Mittel, „um den Muth und die Widerstandskraft gegen körperliche Schmerzen zu erproben“ [2]. — Sodann beruft sich Gerland auf die hohen Feierlichkeiten [3], unter denen die Narbenzeichnung vollzogen wird. Aber diese Feierlichkeiten sind auf den Andamanen überhaupt nicht im Gebrauche, und in Australien tragen sie weniger einen reli-

[1] Man. Journ. Anthrop. Inst. XII, 170.

[2] Man. Journ. Anthrop. Inst. XII, 331.

[3] Waitz-Gerland. VI, 740.

giösen als einen socialen Character. Soweit wir die Jünglingsweihen wirklich kennen, bezeichnen sie keineswegs die Aufnahme des Jünglings in den Bund mit irgend einer Gottheit, sondern seine Aufnahme in den Verband der erwachsenen Männer; und diese Erkenntniss giebt uns zugleich eine völlig befriedigende und natürliche Erklärung dafür, warum man ihn bei dieser Gelegenheit der Narbenzeichnung unterwirft. Die Operation erfüllt einen doppelten Zweck: — sie prüft die männliche Standhaftigkeit des Candidaten und sie besiegelt zugleich seine Stammeszugehörigkeit durch ein unverlöschliches Zeichen. — Auch Gerland leugnet nicht, dass „die Narben vielfach Stammes- und Familienzeichen sind"; allein er behauptet, dass gerade hieraus hervorgehe, „dass sie ursprünglich religiöse Zeichen seien"[1]. Wir müssen bekennen, dass wir diesen Schluss nicht ganz verstehen. Es ist ohne Zweifel möglich, dass ein Stamm irgend ein religiöses Symbol zu seinem Abzeichen wählt; aber dass alle Stämme wirklich so gewählt haben, ist bisher weder von Gerland noch von irgend Jemand bewiesen. Ebenso wenig überzeugend ist es endlich, wenn Gerland anführt, dass „Perron auf einem tasmanischen Grabe Zeichnungen entdeckte, welche ganz den Characteren gleich waren, mit denen die Eingeborenen ihren Vorderarm tattuirten, — zum Beweis, dass auch hier das Tattuiren ursprünglich nur das Aufmalen der Darstellung des Schutzgottes ist"[2]. Dies ist in der That ein eigenartiger Beweis. Denn erstens ist es nicht wohl einzusehen, warum man auf dem Grabe eines Verstorbenen nicht auch ein nichtreligiöses Stammes- oder Namenszeichen anbringen sollte, und zweitens ist es eine durchaus willkürliche Annahme, dass die Striche und Punkte, mit denen sich die Tasmanier nicht tattuirten, sondern benarbten, Darstellungen ihrer Schutzgötter gewesen seien. — Die Beweise für Gerland's Behauptung, soweit sie sich auf

---

[1] Waitz-Gerland. VI, 740.

[2] Waitz-Gerland. VI, 814.

die niedersten Völker bezieht, sind also sehr schwach; auf der anderen Seite aber fehlt es keineswegs an Thatsachen, welche unzweideutig gegen sie sprechen. Gerland selbst giebt, wie gesagt, zu, dass die Narben „vielfach Stammes- und Familienzeichen sind"; und er könnte sich dabei auf das Zeugniss der besten Kenner und der zuverlässigsten Beobachter des australischen Lebens berufen, welche wenigstens einen Theil der Narben übereinstimmend für Stammesmarken erklären[1]. In einzelnen Fällen mögen diese Stammesmarken auch noch eine religiöse Bedeutung besitzen, obwohl sich dieselbe für keinen einzigen Fall wirklich nachweisen lässt. Aber selbst wenn Gerland sie für alle nachgewiesen hätte, so würden wir nichtsdestoweniger berechtigt sein, die Narbenzeichnung der Australier und Mincopie in erster Linie als einen Schmuck zu betrachten. Ganz abgesehen davon, dass eine Stammesmarke oder ein religiöses Symbol zu gleicher Zeit ein Zierrath sein kann, — die verschiedensten Berichte versichern vollkommen unzweideutig und übereinstimmend, dass, während einzelne Narben oder Narbengruppen als Stammesmarken dienen, der weitaus grösste Theil der Narben eine rein ornamentale Bedeutung besitzt. Wie sehr diese ästhetische Bedeutung jene sociale überwiegt, kann man schon daraus schliessen, dass sie mehr als einen Beobachter verleitet hat, die andere ganz zu leugnen[2]. In den meisten Berichten wird indessen das Ver-

[1] „Sie schmückten sich mit erhabenen Narben nach einem Muster, welches allen Stammesgenossen gemein war. Eine gewisse Form musste jedenfalls immer ausgeführt werden, wenn man auch die anderen dem individuellen Belieben überliess". Brough Smyth. I, XLI. — Bulmer erklärt die Narben nicht nur auf das Bestimmteste für Stammesmarken, sondern er giebt auch die Figuren an, welche die einzelnen Stämme unterscheiden. Das erste Zeichen hat die Form eines Bumerang, die übrigen bestehen aus Reihen von Punkten und Strichen. Man vergleiche auch die Ausführungen von Wilhelmi, Lumholtz u. A.

[2] So behauptet z. B. Curr (Australia II, 475), dass die Narben nur zum Schmucke getragen würden; — ebenso Palmer (Journ. Anthrop.

hältniss der Stammesnarben und der Ziernarben richtig dargestellt. Wilhelmi z. B. unterscheidet in einer Schilderung der Jünglingsweihe bei den Port Lincolnstämmen sehr scharf die Stammesmarken auf den Schultern und dem Halse von den Einschnitten auf Brust und Armen, „welche lediglich als Schmuck dienen“[1]. Nicht minder klar tritt der Unterschied bei den Queensländern hervor. Nachdem Lumholtz ihre Stammesnarben geschildert hat, fährt er fort: „Neben diesen Merkmalen seiner Würde hat der Mann auch noch andere Linien, welche nur als Schmuck dienen und sich sämmtlich auf den Armen befinden. Es sind grade kurze parallele Linien, die gruppenweise quer über dem Arme angebracht werden und, da die Wunden zuwachsen, nicht sehr deutlich hervortreten. Hin und wieder werden auch Einschnitte auf Rücken und Schulterblättern gemacht, doch habe ich niemals Einschnitte im Gesichte gesehen. — Nur die Männer werden mit diesen verschiedenen Linien versehen; den Frauen sind sie untersagt, da es überhaupt nicht als passend angesehen wird, dass Weiber sich sehr schmücken. Sie müssen sich daher mit einigen wenigen Strichen über die Brust, den Rücken und die Arme begnügen und legen grossen Werth auf diesen erlaubten Schmuck, scheuen auch trotz ihrer sonstigen Empfindlichkeit gegen Schmerz nichts, wenn es gilt sich zu putzen[2].“ Dass nicht bloss die Weiber der Queensländer als Märtyrerinnen der Mode bluten, beweist eine Bemerkung Eyre's, der die Operation im Süden an einem Mädchen vollziehen sah, übrigens ohne jede Feierlichkeit. „Trotz der furchtbaren Qualen“, sagt er, „haben die Mädchen ohne Ausnahme den sehnlichen Wunsch, dass die Zeichnung an ihnen ausgeführt werde, da man einen gut benarbten Rücken als eine bedeutende Vermehrung ihrer Reize betrachtet.“ Brough Smyth endlich fasst das Ergebniss aus

Inst. XIII, 286), der noch ausdrücklich hinzufügt, „they convey no idea of tribal connection“.

[1] Wilhelmi-Brough Smyth. I, 68.

[2] Lumholtz, 178.

den zahlreichen sorgfältigen Berichten, welche ihm für sein Werk vorlagen, in dem Satze zusammen: „Obwohl die Narben sicherlich als Stammesmarken dienen, so erträgt man den Schmerz der Schnitte doch mehr aus Putzsucht als aus irgend einem anderen Grunde“ [1]. — Was die Mincopie betrifft, so versichert uns Man, der Jahre lang unter ihnen gelebt hat, dass „die Narbenzeichnung bei ihnen zunächst (primarily) die Bedeutung eines Schmuckes besitzt“ [2]. — Gerland, dem gründlichsten Kenner der ethnologischen Litteratur, sind diese Urtheile, die zum grossen Theile nur die eigenen Aussagen der Eingeborenen wiederholen, natürlich nicht unbekannt; er glaubt sie jedoch durch die Behauptung entkräftet zu haben, dass die ursprüngliche Bedeutung im Laufe der Zeit von den Eingeborenen selbst vergessen worden sei [3]. An und für sich ist ein derartiger Bedeutungswechsel sehr wohl möglich. Aber in diesem Falle handelt es sich eben nicht darum, ob er möglicher Weise stattgefunden haben könnte, sondern ob er wirklich stattgefunden hat. Denn ehe dies nicht erwiesen ist, haben wir durchaus kein Recht, die directen unzweideutigen Aussagen der Eingeborenen unserer im Studierzimmer construirten Hypothese zu Liebe anzuzweifeln.

Wir haben bereits zugegeben, dass es einem Europäer schwer fällt, das Wohlgefallen nachzufühlen, mit dem die Australier und Mincopie ihre Narbenzeichnung betrachten. Indessen gerade in Bezug auf den Körperschmuck hat der Geschmack, selbst in kurzen Zeiträumen, erstaunliche Wandlungen erfahren; und wir hoffen, dass einst ein Geschlecht auftreten wird, dem die Wespentaille und die Krüppelfüsse unserer Damen als ebenso problematische Verschönerungsmittel erscheinen wie uns die Ziernarben der primitiven Jäger. Man hat jenen Widerspruch zwischen dem civilisirten und dem

---

[1] Brough Smyth. I. 296.

[2] Man. — Journ. Anthrop. Inst. XII, 331.

[3] Gerland, Atlas der Völkerkunde. Text. 4.

primitiven Geschmack durch die Annahme zu lösen gesucht, dass die Narben auch von den Australiern nicht an und für sich, sondern nur als Zeichen des Muthes und der Standhaftigkeit bewundert würden; aber schon der Umstand, dass die Narben auch bei den Weibern, von denen man doch nicht eben männlichen Muth zu verlangen pflegt, so hoch geschätzt werden, weist darauf hin, dass man sie thatsächlich auch um ihrer eigenen Schönheit willen trägt. Uebrigens ist selbst ein Europäer im Stande, den ästhetischen Reiz der Narbenzeichnung zu ahnen, wenn er die zierlichen Muster betrachtet, welche sich die Völker des Kongobeckens, besonders die Bakuba und Baluba, in ihre schwarze Haut schneiden oder brennen. In Australien und auf den Andamanen freilich sind die Muster gar zu einförmig und roh, als dass sie unseren Widerwillen überwinden könnten. Immerhin erkennt man auch hier schon den Einfluss des ästhetischen Interesses deutlich genug. Die Striche und Punkte sind keineswegs regellos über den Körper verstreut; sondern überall zeigt sich das Bestreben, die Narben rhythmisch und symmetrisch anzuordnen. Ueber den Sinn der verschiedenen Muster wissen wir leider gar nichts: — Nichts, was gegen, aber auch Nichts was für die Behauptung Gerland's spräche, dass sie ursprünglich Darstellungen von Schutzgöttern seien.

Die Narbenzeichnung hat nur bei dunkelfarbigen Völkern Eingang gefunden, weil sich die Narben nur auf einer dunklen Haut deutlich hervorheben. Aus einem analogen Grunde ist die Tattuirung nur unter den helleren Völkern verbreitet. Auf der untersten Kulturstufe wird sie von den Buschmännern und den Eskimos geübt. Die Procedur besteht in der Einführung eines Farbstoffes, — meist einer pulverisirten Kohle — unter die Haut; nachdem die Entzündung geheilt ist. erscheint die eingestochene Zeichnung in tiefblauer, unverlöschlicher Farbe. Die Tattuirung erlaubt eine ungleich feinere und reichere Ausbildung der Hautmuster als die Narbenzeichnung und sie hat dieselbe auch bei verschiedenen höher kultivirten Völkern,

namentlich bei den Japanern, erhalten; indessen die Jägerstämme sind noch mit Formen zufrieden, welche die der primitiven Narbenzeichnung nur wenig übertreffen.

Die Tattuirung der Buschmänner gleicht in ihren ärmlichen Mustern ganz und gar der Narbenzeichnung der Mincopie. Die Proben, welche Farini zu Gesichte bekam, bestanden aus kurzen, graden Strichen auf Wangen, Armen und Schultern; und Virchow fand bei den Individuen, welche er in Berlin untersuchte, ebenfalls solche Striche, welche parallele Reihen bildeten[1]. Ueber ihre Bedeutung ist bisher Nichts bekannt geworden.

Eine etwas höher entwickelte Form findet man bei den Eskimos, oder vielmehr bei ihren Weibern; denn seltsamer Weise ist hier die Tattuirung, die an den meisten anderen Orten als ein Vorrecht des männlichen Geschlechtes betrachtet wird, ein Privilegium der Frauen. Die Mädchen werden schon in ihrem achten Jahre tattuirt; — entweder mit einem stechenden Instrumente wie in Polynesien, oder mit einem Faden, der durch die Haut gezogen wird. Das Pigment ist Russ oder in neuerer Zeit auch Schiesspulver. Die Tattuirung erstreckt sich gewöhnlich über das Gesicht, die Arme, Hände, Hüften und Brüste. Boas hat einige Muster abgebildet; die Hauptzüge sind, wie aus seiner Beschreibung hervorgeht, ziemlich constant[2]. Auf der Stirne werden die Augenbrauen durch zwei schräg gerichtete Curven wiederholt, zwei andere ziehen von den Nasenflügeln quer über die Backen, und von dem unteren Rande des Mundes strahlt eine Anzahl von Linien fächerförmig über das Kinn. Das Ganze macht den Eindruck einer schematischen Nachbildung eines männlichen Bartes. Die Zeichnungen auf den Händen und Waden bestehen in parallelen Strichen und Punktreihen, zwischen

[1] Verhandl. der Berliner Anthrop. Gesellsch. 1886. 222.

[2] Boas, the Central Eskimo. — Annual Report of the Bureau of Ethnol. 1884/85. — 561.

denen zuweilen eine Zickzacklinie oder eine Reihe von kleinen Vierecken erscheint. Ueber den Sinn dieser Muster wissen wir nichts. Dem Augenscheine nach könnte man sie am ehesten für die Nachahmung einer Stickerei halten[1]. Dagegen wissen wir wenigstens bestimmt, dass die Tattuirung bei den Eskimos für einen Schmuck gilt. Schon Cranz erzählt in seiner „Historie von Grönland", dass die Mütter ihre Töchter bereits in früher Jugend tattuiren, „aus Furcht, sie möchten sonst keinen Mann kriegen". — Es widerspricht dieser Auffassung nicht im Mindesten, wenn Armstrong bemerkt, dass die Muster auch zur Unterscheidung der verschiedenen Stämme und Stände dienen. „In einzelnen Horden dürfen die niederen (d. h. wahrscheinlich die ärmeren) Frauen ihr Kinn nur mit einer vertikalen Linie in der Mitte und zwei Seitenstrichen verzieren, während die höheren zwei vertikale Linien von jedem Winkel des Mundes herabziehen"[2]. — Auch in Europa dienten bekanntlich gewisse Schmuckstücke als Standesabzeichen, ohne dass sie desshalb im Grunde etwas anderes gewesen wären als Schmuckstücke. Für die Annahme, dass die Tattuirung der Eskimos eine religiöse Bedeutung besässe oder besessen hätte, findet sich nirgends ein Anhalt: — weder in irgend einer ihrer zahlreichen Mythen noch in der Ausführung der Operation selbst, die ohne jede Feierlichkeit vollzogen wird. —

Fassen wir das Ergebniss unserer Untersuchungen über die Bedeutung der primitiven Narbenzeichnung und Tattuirung zusammen. Die Zeichen dienen zum Theile als Stammesmarken und haben als solche vielleicht zuweilen auch eine religiöse Bedeutung, obwohl sich dieselbe für keinen einzigen Fall nachweisen lässt. Zum anderen, und zwar zum grössten Theile, aber dienen die Narben und Tattuirungen als Schmuck. Nichts spricht dafür, dass die ornamentalen Marken weniger ursprüng-

[1] Tattuirte Nachahmungen von Kleidungs- und Schmuckstücken kommen vielfach vor, namentlich in Polynesien. Man vergleiche die Abbildungen in dem Buche von Joest.

[2] Bancroft, Native Races of the Pacific States. I, 48

lich seien als die socialen. Im Gegentheile, wenn wir einer Function die Priorität zuerkennen müssten, so würden wir uns für die ornamentale entscheiden. Das Schmuckbedürfniss ist eines der ersten und mächtigsten Bedürfnisse des Menschen; es herrschte wahrscheinlich schon längst, bevor sich das Bewusstsein des Stammeszusammenhanges ausgebildet hatte. Jedenfalls scheint es uns weit natürlicher, dass Schmucknarben auf dem Wege der Nachahmung allmählich zu Stammesmarken geworden seien, als dass die ursprünglichen Stammesnarben zu blossen Schmucknarben heruntergesunken sein sollten. Im Uebrigen aber hindert uns nichts daran anzunehmen, dass sich die beiden Gruppen selbstständig entwickelt haben.

Die Botokuden und die Feuerländer kennen weder die Narbenzeichnung noch die Tattuirung. Dafür finden wir bei den ersten eine andere weit verbreitete Form des festen Schmuckes in einer ungeheuerlichen Ausbildung, — jene Lippen- und Ohrenpflöcke (botoque), denen sie ihren Namen verdanken. Die Kinder erhalten die seltsame Zierde ihres Stammes gewöhnlich schon im siebenten oder achten Jahre[1]. Man macht zunächst in die Unterlippe und in die Ohrläppchen knopflochartige Einschnitte, in welche man scheibenförmige Pflöcke aus einem sehr leichten Holze einzwängt. Nach einiger Zeit ersetzt man die ersten kleineren Pflöcke durch etwas grössere und auf diese Weise fährt man fort, bis man am Ende zu Scheiben von vier Zoll Durchmesser gelangt[2]. Die Lippen- und Ohrenpflöcke, die den Botokuden nur in dieser Uebertreibung eigenthümlich sind, dienen ohne Zweifel zunächst als Stammesabzeichen. Es fragt sich, ob sie daneben, wenigstens in den Augen der Eingeborenen, auch Zierrathe darstellen. In jedem Falle kann der Anblick der Pflöcke für die Botokuden nicht so unangenehm sein wie für die Europäer, denn sonst würden sie schwerlich so zähe an der schmerz-

[1] Wied. II, 5.

[2] Martius, Beiträge zur Ethnographie Amerikas. I, 321.

haften und unbequemen Sitte festhalten. Vielleicht ist er ihnen aber Dank der abstumpfenden Macht der Gewohnheit eben nur nicht mehr unangenehm; während der Pflock ursprünglich zu dem Zwecke ausgebildet und getragen wurde, damit er auf Andere, auf Feinde, abschreckend einwirke. Nach dieser Voraussetzung würden also die Pflöcke von den Botokuden anfänglich ebenso wenig als ein gefälliger Schmuck betrachtet sein wie von den Europäern, sondern sie wären höchstens erst ganz allmählich, — besonders unter dem Einflusse der Associationen, die sich mit dem Stammeszeichen verbanden, — zu Zierrathen geworden. Auf der anderen Seite könnte man ihren Werth darin vermuthen, dass sie Zeugnisse für den Muth ihres Trägers sind. Alsdann würden freilich nicht sowohl die Pflöcke als die Schnitte den eigentlichen Schmuck bilden, indem die ersten nur dazu dienten, die letzten möglichst auffallend hervortreten zu lassen. Alle diese Deutungen sind möglich; gewiss ist nur Eines, dass die Botokuden auf ihre Pflöcke sehr stolz sind, soweit ihnen nicht der Spott der Europäer die Freude daran verdorben hat.

Wir haben schon erwähnt, dass die Lippenpflöcke kein Privilegium der Botokuden sind. Gerade unter den amerikanischen Stämmen hat die Sitte eine sehr weite Verbreitung gewonnen, und wir finden sie denn auch im höchsten Norden des Erdtheils — bei den Eskimos[1]. Während sich die Weiber tattuiren, verschönern sich die Männer auf eine nicht minder schmerzhafte Art. Die Unterlippe wird unter den beiden Mundwinkeln durchbohrt und in jede Oeffnung ein Stück Knochen, Elfenbein, Muschel, Stein, Glas oder Holz eingesetzt, welches wie ein europäischer Manchettenknopf geformt ist. Auch hier wird die Wunde, die zuerst nur den Durchmesser eines Federkiels hat, allmählich vergrössert, bis sie sich zuletzt etwa $^3/_4$ engl. Zoll weit öffnet. — Bancroft sagt, dass

[1] D. h. nur bei den westlichen Stämmen, die den Lippenknopf möglicher Weise von ihren indianischen Nachbarn erhalten haben.

man in diesem Schmucke eine tiefere Bedeutung vermuthe, denn bei der Durchbohrung der Lippe werde ein religiöses Fest gefeiert[1]. Uns ist es leider nicht gelungen, ausführlichere und zuverlässige Angaben darüber zu ermitteln.

Bei den übrigen Jägervölkern sind diese und ähnliche Formen des festen Schmuckes gar nicht oder nur kärglich vertreten. — Die Feuerländer und die Mincopie tragen weder in der Lippe noch in der Nase noch in den Ohren irgend welchen Zierrath; die Buschmänner dagegen hängen sich eiserne und messingene Ringe in die Ohren; und die Australier endlich durchbohren, wenigstens in einigen Gegenden, das Septum, um einen Holzstab oder einen Knochen in der Nase zu tragen, den man bei festlichen Gelegenheiten zuweilen durch zwei Federn ersetzt[2]. Die Weiber tragen am unteren Murray einen kleinen, aus dem Flügelknochen eines Bussard geschnittenen Nasenring[3]. — Wie die Narbenzeichnung bildet auch die Durchbohrung des Septum einen Theil der Ceremonien, mit denen man die Jünglinge „zu Männern macht". Unter den Eingeborenen von Gippsland bestand der Glaube, dass Jeder, der den Nasenschmuck nicht anlegte, in der nächsten Welt eine ekelhafte Strafe erleiden würde[4]. Wer daraus auf einen mystisch religiösen Sinn des australischen Nasenschmuckes schliessen will, wird sich schwerlich durch den Einwand abhalten lassen, dass jene himmlische Bedrohung sehr wohl erst später zum Besten widerwilliger Candidaten erfunden sein könnte und daher keineswegs unfehlbaren Aufschluss über die ursprüngliche Bedeutung des Stäbchens giebt, welches gegenwärtig „fröhlich als ein Zierrath getragen wird, der seinem Besitzer das Wohlgefallen von Männern und Weibern gewinnt"[5].

[1] Bancroft. I, 47, 48. — Das Fest wird nicht beschrieben.

[2] Howitt. — Brough Smyth. I, 278.

[3] Brough Smyth. I, 277.

[4] Bulmer. — Brough Smyth. I, 274.

[5] Thomas. — Brough Smyth. I, 271.

Die Betrachtung des festen Schmuckes hat uns gelehrt, dass der primitive Mensch seiner Eitelkeit zu Liebe seine Feigheit besiegt; der bewegliche Schmuck wird uns beweisen, dass er ihr noch ein grösseres Opfer bringt: er überwindet auch seine Trägheit. Nicht nur, dass er eifrig alle möglichen Dinge sammelt, die ihm nach seiner Ansicht zur Verschönerung dienen können; — er verwendet auch auf die Herstellung seiner Halsketten, Armbänder und anderen Zierrathe eine Geduld und eine Sorgfalt, die mit seinen sonstigen Lebensgewohnheiten in auffälligem Widerspruche stehen. — Man kann ohne Uebertreibung sagen, dass der primitive Mensch alle Schmuckstücke, die er irgend erlangen kann, seinem Körper anhängt, und dass er alle Theile seines Körpers schmückt, die einen Schmuck tragen können. Lippert hat in seiner Kulturgeschichte die treffende Bemerkung gemacht, „dass das Princip der Auswahl der zu schmückenden Stellen ein durchaus praktisches ist und zunächst keinen idealen Gesichtspunkt im Auge hat". „Schmuckträger", sagt er, „werden am Leibe alle diejenigen Stellen, welche als natürliche Verengerungen über einer tragfähigen Erweiterung der Muskeln und Knochen zurücktreten. Diese Stellen sind: Stirn und Schläfe mit den untenhin vortretenden Knochen und der subsidiären Stütze der Ohrmuscheln, der Hals mit der vortrefflichen Stütze der Schultern, die Lenden mit den vortretenden Hüften, an den Beinen die Gegend über dem Knöchel, und an den Armen ausser derselben noch der Oberarm mit dem schwellenden Muskel, in geringerem Masse der Finger. Alle diese Stellen sind dem Naturmenschen Träger des Schmuckes, nicht weil etwa eine künstlerische Auffassung vom Leibe und seiner vortheilhaften Ausstattung sie dazu gewählt hätte, sondern nur weil sie die entsprechende Tragkraft besitzen." —

Den Uebergang vom festen zum beweglichen Schmucke bildet die Haartracht, soweit sie nach ästhetischen Rücksichten gestaltet wird. Bei den primitiven Völkern ist dies freilich keineswegs die Regel. Während die Haarkunst auf den Köpfen

der afrikanischen und oceanischen Ackerbauer die phantastisch kühnsten Blüthen getrieben hat, sehen ihre Leistungen unter den Jägerstämmen im Allgemeinen ziemlich bescheiden aus. Einzelnen ist sie sogar noch ganz fremd. Wenn die Feuerländer, die ihre struppige schwarze Mähne im Uebrigen wachsen lassen wie sie mag, die Haarbüschel über der Stirne von Zeit zu Zeit kürzen, so entschliessen sie sich zu dieser Operation wohl kaum aus ästhetischen, sondern lediglich aus zwingenden praktischen Gründen. Auch die Haartracht, welche die Botokuden beiderlei Geschlechts, neben ihren Pflöcken als Stammesabzeichen tragen, hat sicher keinen hohen Schmuckwerth. Sie rasiren und schneiden die Haare rings um den Schädel drei Finger breit über dem Ohre ab, so dass nur ein Schopf übrig bleibt, der den Scheitel bedeckt. Wie und warum sie auf diese eigenthümliche Tracht verfallen sind, vermögen wir nicht zu errathen. Seltsam genug, sieht man denselben Schopf auch bei den weit entfernten Mincopie. Auf den Andamanen freilich wird er nur von den Männern, und auch von diesen nicht allgemein getragen. Bei den Weibern dehnt sich die Tonsur noch weiter aus: sie rasiren den ganzen Schädel bis auf zwei parallele Haarstreifen, die vom Scheitel bis in den Nacken reichen[1]. Es ist möglich, dass diese Tracht keineswegs einen Schmuck, sondern ein Symbol der untergeordneten Stellung der Weiber darstellt. Wenigstens hat die Tonsur bei vielen anderen Völkern eine solche Bedeutung[2]. — Von den mannichfaltigen Haartrachten der männlichen Eskimos besitzen sicher nur wenige ein ästhetisches Interesse[3]; die Frisur

[1] Man — Journ. Anthrop. Inst. XII, 77, 78.

[2] Vergl. Spencer, Principles of Sociology. Part IV, § 361. — Es giebt allerdings zwei Umstände, welche gegen jene Deutung sprechen: — die relativ freie Stellung der Mincopieweiber — und die theilweise Verbreitung der Tonsur unter den Männern.

[3] „An der Davis Strasse und an der Hudson Bay lassen die Männer ihr Haar ziemlich lang wachsen, schneiden es aber häufig über der Stirne ab. Wenn das ganze Haar lang ist, so hält man es vermittelst eines

der Weiber dagegen hat sich unzweifelhaft unter dem Einflusse des Schmuckbedürfnisses gestaltet. Die Beschreibung, welche Boas giebt, passt auf alle Stämme. „Die Frauen ordnen ihr Haar auf zweierlei Art. In jedem Falle scheiteln sie es in der Mitte des Kopfes. Das Hinterhaar wird entweder in ein Büschel zusammengewunden, das über den Hinterkopf hervorragt; oder aber sauber zu einem Knoten geordnet. Das Seitenhaar wird geflochten, über die Ohren gelegt und mit dem hinteren Büschel verbunden. Bei der zweiten Art werden die Seitenhaare zu kleinen Zöpfen zusammengeflochten, die ein wenig bis unter die Ohren hinabreichen. Sie werden durch einen Elfenbein- oder Bronzering in Ordnung gehalten[1].“ — Auch bei den Buschmännern finden wir die Tonsur, und auch hier wieder am häufigsten bei den Weibern. Im Uebrigen schmieren sich beide Geschlechter das Haar mit einer reichlichen Mischung von rothem Ocker und Fett ein, so dass es den Schädel wie eine feste Kappe bedeckt. Nicht selten ziehen auch die Männer ihre dürftigen Haarbüschel möglichst lang aus, — die Zöpfchen erreichen freilich höchstens die bescheidene Länge von einem engl. Zoll, — um Hasenschwänze Federn, Metallknöpfe und ähnliche Kostbarkeiten an die Enden zu binden[2]. Im Ganzen muss man den Buschmännern das Zeugniss geben, dass sie ihre Haarkunst so hoch getrieben haben als es auf ihrem unfruchtbaren Haarboden nur möglich ist.

Baudes zurück. — Frobisher sagt, dass die Nugumint den Kopf theilweise rasiren. — Die Kinipetu rasiren den Scheitel; die Netchillirmiut tragen ihr Haar kurz.“ (Boas — Annual Report Bureau of Ethnology. 1884/85. 558. — Die meisten dieser Haartrachten sind offenbar aus praktischen Bedürfnissen enstanden. Daneben dienen sie wahrscheinlich als Stammesabzeichen. Der Stamm der Iglulirmiut dagegen besitzt einen wirklichen Haarputz, der nach Parry's Schilderung im Wesentlichen der Weiberfrisur gleicht. —

[1] Boas — Annual Report. 1884/85. 558. — Abbildungen 561.

[2] Fritsch, Eingeborene Süd-Afrikas 429.

Die Fülle der Schmuckformen, in welche die Australier ihr dichtes Lockenhaar ordnen, erreichen sie freilich nicht. Die australischen Frisuren sind die höchsten Leistungen der primitiven Haarkunst. Die Weiber lassen zwar ihre schwarzen Haare ebenso wild und wirr wachsen wie die Feuerländer, während ihre Tasmanischen Schwestern eine Tonsur trugen; aber dafür verwenden die Männer, namentlich für feierliche Gelegenheiten, desto grössere Mühe und Sorgfalt auf ihre Frisur. Zunächst herrscht über den ganzen Continent die Sitte, das Haar mit rothem Ocker zu pudern; — ein Schmuck, der auch bei den männlichen Tasmaniern allgemein beliebt war. Zuweilen wird auch das Haar so dick mit rothem Ocker und Fett durchknetet, dass es eine schwere kuchenförmige Masse bildet. Die Queensländer kleben statt dessen Wachs in die Haare, welche alsdann im Sonnenscheine glänzen, als wären sie poliert[1]. Mit einem so gut präparirten Materiale aber lassen sich auch künstlichere Formen ausführen. Man steckt Federn, Moosbüschel und Krebsscheeren in die klebrigen Locken; man bestreut sie mit den schneeweissen Daunen des Kakadu; man ordnet sie in lange Büschel, von denen jedes an der Spitze mit einem weissen Zahne geschmückt ist. Trachten dieser Art nähern sich bereits den Wunderwerken der Vitianischen Haarkünstler[2]. Auch der Bart geht nicht leer aus: — man bindet zuweilen den Schwanz eines wilden Hundes oder eine weisse Muschel an seine Spitze.

Der Kopfputz erscheint mit dem Haarputze äusserlich so eng verbunden, dass es im einzelnen Falle oft kaum möglich ist, beide scharf zu trennen. Um so klarer muss die theoretische Betrachtung den Unterschied zwischen dem Haarputze, der im Wesentlichen noch zu der Klasse des festen

---

[1] Lumholtz, 153.

[2] Daneben kommen freilich auch einfache Trachten vor. So sengen sich die Eingeborenen im Innern der Cap York-Halbinsel Haupt- und Barthaar kurz ab.

Schmuckes gehört, und dem beweglichen Kopfputze hervortreten lassen.

Das wichtigste und gebräuchlichste Stück des primitiven Kopfputzes ist die Stirnbinde, die von sämmtlichen Jägervölkern, mit Ausnahme der Eskimos, getragen wird. Ihre roheste Form hat sich auf den Andamanen erhalten, wo sie aus einem einfachen zusammengerollten Pandanusblatte besteht. Nicht minder ursprünglich ist auch der Fellstreifen, mit dem sich einzelne australische Stämme begnügen. Die meisten jedoch schmücken ihre Stirne mit Bändern, die ausserordentlich sauber und dauerhaft aus Kängurusehnen oder Pflanzenfasern geflochten sind und, mit weissem oder rothem Ocker bemalt, einen höchst wirksamen Zierrath bilden[1]. Die Buschmänner und die Feuerländer tragen ebenfalls entweder Fellstreifen oder aus Sehnen geflochtene Bänder, und die Botokuden winden sich Schnüre mit glänzenden schwarzen Beeren und weissen Affenzähnen um den Kopf. — Das Stirnband, welches später als Symbol der Herrscherwürde zu so hohen Ehren gekommen ist, leistet dem primitiven Menschen auch einige praktische Dienste: — es hält ihm das Haar aus der Stirne und muss ihm gelegentlich das Wurfholz, den Pfeil oder irgend einen anderen kleineren Gebrauchsgegenstand tragen[2]. Hauptsächlich aber dient es als Schmuck und als Schmuckhalter. — Die australischen Stirnbänder tragen häufig in der Gegend der Schläfen zwei kleine Gehänge von Känguruzähnen; während hinten

[1] Man vergleiche die Abbildungen und Beschreibungen bei Brough Smyth. I, 276. — Zuweilen besteht das Geflecht auch aus Menschenhaar. — In Queensland findet man Stirnschnüre, an denen oval geschlagene Stückchen von Nautilusschale aufgereiht sind. Die Narrinyeri flechten aus den Haaren der Leichen Schnüre, welche von den Kriegern als Amulette um den Kopf gewunden werden. Wer eine solche Zauberschnur trägt, sieht scharf, bewegt sich schnell und weicht im Gefecht allen feindlichen Speeren aus. Taplin. — Brough Smyth. I, 112.

[2] Die Buschmänner z. B. pflegen auf der Jagd und im Kampfe ihre Giftpfeile in der Stirnbinde zu tragen.

ein Schwanz vom wilden Hunde befestigt ist, der lang über den Rücken hinabfällt[1]. An der Nordküste hängt man sich auch wohl eine weisse Muschelscheibe vor die schwarze Stirne. — Der kostbarste Theil des Kopfputzes aber wird von der Stirnbinde aufwärts gehalten: — ein Büschel schwarzer Emufedern, die gelbe Haube des Kakadu, die Haarbüschel von den Ohren eines Bären, die Schwungfedern eines Raubvogels, oder die prachtvollen Schmuckfedern eines Leierschwanzes[2]. Nicht selten werden auch imitirte Federn getragen, nämlich frische zerspähnte Holzstäbe, die in einiger Entfernung ganz wie wirkliche Federn aussehen. — Endlich hat bei einzelnen Stämmen im Inneren die Stirnbinde selbst eine weitere Ausbildung erfahren: Mitchell sah am River Bogan auf den Köpfen der Männer ein netzförmiges Flechtwerk, welches das ganze Haar umschloss, und in dem vorn ein Busch von weissen Kakadufedern steckte. — Die höchste und merkwürdigste Form des australischen Kopfputzes aber ist der Oogee, den die Männer um Capee York beim Corroborri tragen[3]. Der Oogee ist eine helmförmige mit einem leinwandartigen Stoffe überzogene, mit rothem Ocker bemalte Kappe, über der sich von einem Ohre zum andern ein hoher Fächer von gelben und weissen Kakadufedern sträubt. Brough Smyth hat seiner eingehenden Beschreibung eine Abbildung beigefügt, die deutlich erkennen lässt, wie viel Geduld und Geschick die Australier aufwenden können, wenn es gilt, sich zu putzen.

Die Buschmänner benutzen ihr Stirnband ganz ähnlich wie

---

[1] Eine gute Abbildung in Brough Smyth. I, 276.

[2] Brough Smyth. I, 271, 274, 280.

[3] Brough Smyth. I, 280. Fig. 32. — Die Entdeckung des Oogee besitzt ausserdem dadurch ein grosses Interesse, dass sie ein unerwartetes Licht in das Dunkel geworfen hat, welches über den von Grey entdeckten Höhlenmalereien am Glenelg ruhte. — Ein Exemplar des Oogee, welches im Grossen und Ganzen der Abbildung von Brough Smyth entspricht, befindet sich, wenn wir uns nicht sehr täuschen, im Ethnological Department des British Museum.

die Australier: — sie behängen es mit kleinen Riemen, an denen Stücke von Strausseneierschalen aufgereiht sind und bestecken es mit Federn. Einen eigenartigen Kopfputz sah Baines bei zwei Buschmännern, von denen der Eine den Kopf eines Raubvogels, der Andere den einer Krähe vorn an der Stirne trug[1]. — Die Vögel müssen überall die Hauptkosten des primitiven Kopfputzes tragen. Die Botokuden kleben sich, wie der Prinz von Wied berichtet, grosse leuchtend gelbe Federfächer in die Haare des Vorderkopfes[2] und die Feuerländer flechten mit grosser Fertigkeit Federn in ihre Stirnbänder, so dass hier aus den primitiven Diademen stattliche Kronen werden[3].

Der Hals ist der bequemste Schmuckträger am menschlichen Körper; und infolgedessen trägt er denn auch den reichsten Schmuck. Zugleich aber trägt er auch das einzige primitive Kleidungsstück; und desshalb tritt jenes eigenthümliche Verhältniss, welches auf der niedersten Kulturstufe zwischen Kleidung und Zierrath besteht, nirgends so klar hervor als bei der Betrachtung des Halsschmuckes.

Das einzige Schutzmittel, welches die Feuerländer gegen Kälte, Sturm und Nässe tragen, ist ein Fell, welches vom Halse über den Rücken herabhängt, und selbst dieser elende Mantel wird nur ausnahmsweise bei besonders schlechtem Wetter angelegt. Dagegen sieht man kaum einen Mann, der seinen Hals nicht mit ein paar Schnüren oder Bändern geschmückt hätte. Die Mannichfaltigkeit ihres Halsschmuckes ist im Vergleich mit der äussersten Dürftigkeit ihres übrigen Besitzes ganz erstaunlich. In unseren Museen findet man Halsbänder aus Seehundsfell, Schnüre, auf denen Knochen, Zähne, Muscheln der verschiedensten Art aufgereiht sind, Geflechte aus den Sehnen des Guanako, Kragen aus Federn; — und all dieser

[1] Baines, Explorations in South-West Africa, 143.

[2] Prinz von Wied. I, 12, 15.

[3] Ratzel, Völkerkunde. II, 672.

„unnütze Tand“ ist mit derselben Sorgfalt gearbeitet wie die Waffen, mit denen sie sich ihre tägliche Nahrung erwerben müssen[1].

Genau die gleiche Erfahrung machen wir bei den Buschmännern. Neben dem ärmlichen Kaross, der nur bei kaltem Wetter umgehängt wird, eine wahre Last von Zierrathen, — bunte Perlenketten, die von den benachbarten Kaffern erhandelt oder gestohlen sind, aus Sehnen gedrehte und mit rothem Ocker gefärbte Schnüre, von denen Zähne, Muscheln, Klauen, Schildkrötenschalen, Antilopenhörnchen und ähnliche Kleinode herabhängen, die zum Theile als Behälter von Salbe und Tabak, zum Theile als Amulette, zum grössten Theile aber nur als Schmuckstücke dienen[2].

Bei den Mincopie, die eine schützende Kleidung überhaupt nicht kennen, fand Man nicht weniger als 12 verschiedene Arten von Bändern und Schnüren, die von beiden Geschlechtern um den Hals gehängt werden. Es giebt Bänder aus zusammengerollten Blättern, feine netzartige Geflechte aus Pflanzenfasern, Schnüre mit verschiedenen Süss- und Salzwassermuscheln, mit Mangrovesamen, mit rothen Korallen, mit Knochen von Schildkröten und Iguaneidechsen, — sogar menschliche Fingerknochen werden zu Zierrathen verarbeitet; denn wenn die bekannten andamanischen Knöchelketten auch an erster Stelle als Zaubermittel dienen, so beweist doch schon der Umstand, dass man sie gewöhnlich sehr hübsch mit kleinen Muscheln verziert, dass sie daneben auch zum Schmucke getragen werden[3].

Die nackten Botokuden hängen sich jene hübschen Ketten, die sie um den Kopf winden, auch um den Hals. Die Schnüre

[1] Ratzel, Völkerkunde. II, 672 mit Abbildungen. — Eine gute Sammlung von Feuerländischen Schmuckstücken befindet sich im Museo Kircheriano in Rom.

[2] Fritsch, 430.

[3] Journ. Anthrop. Inst. XIII, 401, XI, 295. — Abbildungen VII. Pl. XII.

aus hochrothen Arafedern, welche der Prinz von Wied an dem Anführer einer Horde bewunderte, sind wohl zu kostbar, um allgemein zu sein[1].

Der gewöhnlichste Halszierrath der Australier, der selbst den Weibern erlaubt wird, ist eine Schnur aus Opossumwolle, auf der kurze Rohrstücke aufgereiht sind. Diese Schnur, die zuweilen nicht weniger als 30 Fuss misst, wird in mehrfachen Windungen lose um den Hals geschlungen, so dass sie weit über die Brust hinabhängt[2]. Eine bescheidenere Grösse aber eine sorgfältigere Arbeit zeigt der ebenso weit verbreitete Halsschmuck aus Känguruzähnen: — ein Riemen aus Kängurulhaut, von dem die weissen Schneidezähne dicht aneinandergereiht herabhängen. Jeder Zahn ist mit der Wurzel in ein kleines Lederstückchen geschnürt und dieses ist wiederum ausserordentlich sauber an das Tragband geknüpft. Die Zeit und Mühe, welche die Anfertigung eines solchen Halsbandes erfordert, können nicht gering sein[3]. Die Queensländer lieben Schnüre, an denen ein paar grosse ovale Stücke weisser Nautilusschale hängen. — Die Tasmanier endlich trugen kleine grünlich schimmernde Muscheln an Schnüren aus Pflanzenfasern oder Kängurusehnen. —

Der interessanteste Theil des ganzen primitiven Körperschmuckes ist der Hüftschmuck, — nicht etwa weil er besonders reich oder eigenartig ausgebildet wäre, — er ist im Gegentheile sehr dürftig, — sondern weil er das am meisten berufene Beweisstück in dem berühmten Streite über die Entstehung des Schamgefühles geworden ist. Während nämlich die eine Partei behauptet, dass sich die Existenz einer primitiven Schamhülle — die Nichts Anderes ist als eben unsere Hüfttracht oder ein Anhängsel derselben — nur durch ein angeborenes

[1] Wied. I, 15.

[2] Abbildung bei Brough Smyth. I, 278. — Am unteren Murray trägt man statt der Rohrstücke Hummerbeinschalen. Ueberhaupt kommen natürlich mannigfache Variationen vor.

[3] Brough Smyth. I, 278.

Schamgefühl erklären lasse, behauptet die andere, dass das Schamgefühl gerade umgekehrt erst durch die Sitte der Schamverhüllung anerzogen sei. Allein vergessen wir über dem Streite um die Bedeutung des Hüftschmuckes nicht den Hüftschmuck selbst. — Bei mehr als einem Jägervolke sehen wir uns vergebens nach ihm um. Die Feuerländer tragen nicht einmal ein Band, geschweige denn einen Schurz um die Hüften; die Schamtheile bleiben bei beiden Geschlechtern ganz unbedeckt. — „Noch gegenwärtig", sagt Ehrenreich von den Botokuden, „leben die wilden Stämme in absoluter Nacktheit, selbst die von dem Prinzen zu Wied erwähnte Umhüllung der Genitalien mit einem Blattfutteral sah ich bei den Pankasleuten nicht" [1]. — Auf den Andamanen tragen die Männer entweder einen schmalen Gürtel, der aus einem Pandanusblatte gedreht wird oder eine Schnur aus Pflanzenfasern; aber weder die Schnur noch der Gürtel verhüllen die Schamgegend [2]. Die Weiber dagegen halten diesen Körpertheil stets bedeckt. Sie schlingen nicht nur einen, sondern mehrere Pandanusgürtel um die Hüften, und an dem untersten hängt eine Schürze aus Laub. Bei einigen Stämmen bekleiden sich die Verheiratheten ausserdem noch mit einem Laubgürtel von etwas abweichender Form. Es giebt jedoch einen Stamm, bei dem die weibliche Tracht, abgesehen von den unentbehrlichen Hals- und Armbändern, einzig in einer dünnen Schnur besteht, an der ein paar kurze Fasern befestigt sind, „augenscheinlich nur zum Schmucke" [3]. — Die Buschmänner schnüren einen Riemen um den Leib, an dem ein kleiner dreieckiger Lederschurz hängt, der zwischen den Beinen durchgezogen und hinten wieder mit dem Riemen verknüpft wird. Wenn dieser Schurz ihre Blösse decken soll, so erfüllt er seinen Zweck ziemlich unvollkommen. Die Weiber tragen einen mit Perlen und Eierschalen verzier-

[1] Ehrenreich, Ueber die Botokudos. — Zeitschr. f. Ethnologie, XIX, 22.

[2] Man. — Journ. Anthrop. Inst. XII, 330.

[3] Ebenda.

ten Schurz aus Springbockfell, der vorn in Streifen zerschlitzt ist; „aber die Streifen", sagt Barrow, „sind so klein und dünn, dass sie durchaus nicht zur Bedeckung dienen können, und in der That schienen sich weder die jungen noch die alten Frauen vor uns auch nur im Geringsten ihrer Nacktheit zu schämen"[1]. — Die lehrreichsten Formen der primitiven Hüfttracht aber finden wir in Australien. Die Männer sind in der Regel mit einem Gurte versehen, der aus einem Felle geschnitten oder aus Pflanzenfasern geflochten ist. Dieser Gurt ist gewöhnlich nicht verziert, und dient auch wahrscheinlich nicht sowohl kosmetischen als praktischen Zwecken[2]. — Neben ihm aber wird häufig noch ein zweiter getragen, den man als ein kostbares Schmuckstück schätzt, — eine Schnur, die entweder aus Pflanzenfasern oder aus Menschenhaaren gedreht ist und die bei einzelnen Stämmen regelmässig die ungeheure Länge von 300 englischen Ellen erreicht[3]. Beide Stücke bedecken so, wie sie gewöhnlich getragen werden, allein die Hüftgegend: — nur gelegentlich ist an der Vorderseite des Gürtels irgend ein Anhängsel befestigt, — ein belaubter Zweig, ein Büschel Emufedern, ein Haarbusch von einem fliegenden Hunde oder von einem Eichhorne, ein Dingoschwanz und dergleichen, — ein Anhängsel, welches über den Schamtheil herabhängt, ohne ihn indessen wirklich zu verhüllen. Einigermassen regelmässig werden diese Gehänge nur bei feierlichen Anlässen, namentlich beim Tanze angelegt. „Wenn sich die Männer zum Corroborri rüsteten", sagt Bulmer, „so befestigten sie vorn und hinten an ihren Gürteln Büschel aus Fellstreifen, während sie für gewöhnlich keine Bedeckung irgend welcher Art trugen. Was sie trugen, diente nicht als Kleidung sondern als Schmuck"[4]. Auch der Schurz aus schmalen Fellstreifen, der in vielen Gegenden ver-

[1] Barrow, Travels into the Interior of Southern Africa. I, 276.

[2] Nämlich erstens als Träger für kleinere Waffen und Werkzeuge und zweitens als Hungergürtel.

[3] Brough Smyth. I, 281.

[4] Brough Smyth. I, 275.

breitet ist, wird nur als Festschmuck angelegt und eine ebenso ausschliesslich ornamentale Bedeutung muss man ohne Zweifel dem Schurze aus weissen Kaninchenschwänzen zuschreiben, mit dem sich die Diyeri zuweilen putzen[1]. — Die einzigen Mitglieder der australischen Gesellschaft, welche immer, auch dort wo beide Geschlechter im Uebrigen völlig nackt gehen, einen deckenden Schurz tragen, sind die unverheiratheten Mädchen. Beim Eintritte in die Ehe wird er abgelegt. Die Frauen erscheinen gewöhnlich ohne jede Verhüllung der Hüften und der Schamgegend. Nur für ihre unzüchtigen Tänze schmücken sie sich mit einem Federgürtel, der ungefähr bis zu den Knieen hinabreicht[2]. — Die Hüftentracht der Tasmanier liess mindestens ebenso viel zu wünschen übrig. Männer und Weiber trugen einen schmalen Gurt; „aber nur zum praktischen Gebrauche, nicht als Bekleidung oder als Schmuck“[3].

Das sind die Thatsachen. Es fragt sich jetzt, wie sie gedeutet werden müssen. Sind jene Anhängsel der Hüfttracht ein Schmuck oder eine Hülle? — Die Mehrzahl der Kulturhistoriker hat sich ohne Bedenken für das letzte entschieden. Der jüngste Philosoph der Tracht, Schurtz, giebt dieser Auffassung sogar einen ungewöhnlich energischen Ausdruck. Nachdem er kurz vorher mehrere Beispiele tür das Fehlen jeder Schamhülle angeführt hat, belehrt er uns, „dass der beste Beweis für das überall bestehende Schamgefühl eben die Existenz einer Schamhülle ist, die aus anderen Gründen nicht genügend erklärt werden kann“; — und auf der nächsten Seite erhebt er sich zu der kategorischen Behauptung: „Anderen Ursachen als Regungen des Schamgefühles ist das Entstehen einer Kleidertracht nicht zuzuschreiben“[4]. Wenn die Existenz einer Schamhülle wirklich der beste Beweis für das Schamgefühl ist, so

[1] Brough Smyth. I, 281.

[2] Brough Smyth. I, 272. — Mit Abbildung.

[3] Brough Smyth. II, 399.

[4] Schurtz, Grundzüge einer Philosophie der Tracht, 9, 10.

wäre dasselbe für die primitiven Völker herzlich schlecht bewiesen. Wir haben soeben gesehen, dass bei den Feuerländern wie bei den Botokuden beide Geschlechter vollkommen nackt sind, dass die männlichen Mincopie ihre Blösse niemals bedecken, dass in Australien sowohl Männer wie Weiber, mit der einzigen Ausnahme der unverheiratheten Mädchen, gewöhnlich ohne jeden Schurz erscheinen[1], — mit einem Worte, dass die Schamhülle Nichts weniger als ein allgemeiner Besitz der primitiven Stämme ist. Und diese Nacktheit ist auf der niedrigsten Kulturstufe nicht etwa eine zeitweilige Ausnahme; sondern im Gegentheile Alles beweist, dass die Verhüllung der vorübergehende, die Entblössung aber der dauernde Zustand ist. Der Schurz wird in Australien nur bei feierlichen Gelegenheiten umgebunden, alltäglich begnügt man sich mit dem blossen Gurte. Und wie hier so erscheint die primitive Schamhülle beinahe überall lediglich als ein ornamentales Anhängsel des Hüftbandes; nicht als ein Kleid, sondern als ein Schmuck. Warum sollte der primitive Mensch das Bedürfniss fühlen, seine Genitalien zu verbergen? — Die Thiere kennen eine Scham in diesem Sinne nicht; woher hat sie der Mensch gelernt? — Ein rechtgläubiger Philosoph würde die Frage mit der Bemerkung niederschlagen, dass jenes Schamgefühl jedem Menschen angeboren sei. Allein wenn der Philosoph Recht hat, was wollen wir alsdann von unseren Kindern denken, die bekanntlich, bevor sie nicht durch die Erzieher darauf aufmerksam gemacht sind, ihre Geschlechtsorgane ohne die geringste Scheu zeigen und zunächst durchaus nicht verstehen, warum man es ihnen verbietet? — Wer nicht die angeborene Bescheidenheit besitzt, den Worten Anderer mehr zu trauen als seinen eigenen Augen, dem muss es vor dieser kindlichen Unschuld für seine Philosophie bange werden. In der That, uns erscheint das Dogma, dass jedem Menschen das Bedürf-

[1] Man vergleiche die zahlreichen Belege in Waitz-Gerland. VI, 735--738.

niss angeboren sei, seine Schamtheile zu verbergen, ungefähr ebenso berechtigt als die Behauptung, dass jedem Engländer das Bedürfniss angeboren sei, einen Cylinder zu tragen. Vor allen Dingen aber scheint man übersehen zu haben, dass es nicht ganz dasselbe ist, wenn ein europäischer Philosoph und wenn ein australischer Krieger seine Blösse zeigt. Westermarck hat über diesen Punkt eine sehr gute Bemerkung gemacht. „Wo Alle vollkommen nackt gehen, muss die Nacktheit als etwas ganz Natürliches erscheinen, denn was wir täglich vor Augen haben, macht keinen besonderen Eindruck auf uns. Aber sobald der Eine oder der Andere, — Mann oder Weib — eine lebhaft gefärbte Franse, ein paar bunte Federn, eine Perlenschnur, ein Blätterbüschel, ein Stück Stoff, eine glänzende Muschel anzulegen begann, konnte dies der Aufmerksamkeit seiner Genossen nicht entgehen, und die dürftige Bekleidung wirkte als das mächtigste sexuale Reizmittel, das man sich verschaffen konnte“[1]. Wenn die angeborene Schamhaftigkeit die Schambekleidung eingeführt hat, so hat sie sich in ihrem Mittel arg vergriffen; denn dieses ist keineswegs geeignet, die betreffenden Theile der Aufmerksamkeit zu entziehen, sondern es dient ganz im Gegentheile dazu, die Aufmerksamkeit auf sie zu ziehen. In der That kann man nicht daran zweifeln, dass dieser und kein anderer der erste Zweck der primitiven Schamhüllen ist. Auf diese Weise erklärt es sich, warum die australischen Frauen, die sonst nackt einhergehen, gerade bei ihren unzüchtigen Tänzen, die offenbar darauf berechnet sind die sinnliche Leidenschaft zu entflammen, einen Federschurz tragen und warum die Weiber der Mincopie bei den ihrigen, welche nicht minder unzweideutig sind[2], ein besonders grosses Blatt anlegen. Alle solche

---

[1] Westermarck, History of Human Marriage, 192.

[2] Journ. Anthrop. Inst. XII, 390. Man stellt freilich die seltsame Vermuthung auf, dies geschehe, um dem Anstande wenigstens einigermassen Genüge zu thun.

Trachten beweisen nicht etwa das Bedürfniss, etwas zu verbergen, sondern die Sucht, etwas zu zeigen. Mit einem Worte, die primitive Schamhülle ist ihrer ersten und wichtigsten Bedeutung nach keine Kleidung, sondern ein Schmuck, und zwar ein Schmuck, der wie der grösste Theil des Schmuckes überhaupt, dazu dient, den Trägern die Gunst des anderen Geschlechtes zu gewinnen. —

Die Entstehung des Schamschmuckes lässt sich also nicht aus dem Schamgefühle herleiten; wohl aber lässt sich die Entstehung des Schamgefühles aus der Sitte des Schamschmuckes erklären. Die Function des primitiven Schamschmuckes, welche wir soeben charakterisirt haben, musste ihm eine allgemeine Verbreitung verschaffen. Während er auf der untersten Kulturstufe noch nicht regelmässig getragen wird, erscheint er im Laufe der weiteren Kulturentwicklung sehr bald als der unentbehrlichste Bestandtheil der männlichen und weiblichen Tracht. Unter diesen Verhältnissen aber muss nun die Entblössung der Schamtheile als etwas Ungewöhnliches, Auffallendes empfunden werden; und der Verstoss gegen die allgemeine Sitte ruft hier wie in allen anderen Fällen das Gefühl der Beschämung hervor. Das Gefühl der Scham mit seinen physiologischen Symptomen, — dem Erröthen, dem Niederschlagen der Augen u. s. w. — tritt bekanntlich immer dann ein, wenn sich das Individuum einer Verletzung des socialen Brauches bewusst wird. Es ist in der That nichts Anderes als die Reaction des verletzten Herdeninstinctes. — Die Weiber auf Alaska schämen sich, ohne ihr althergebrachtes Stammesabzeichen, den Lippenpflock, gesehen zu werden. „Wir bewogen sie zuweilen", erzählt La Pérouse, „diesen Zierrath herauszuziehen, obwohl sie nur unter Schwierigkeiten einwilligten; alsdann zeigten sie dieselbe Verlegenheit und dieselben Bewegungen wie eine Europäerin, die ihren Busen entblösst". Eine Europäerin würde sich allerdings schämen, mit entblösstem Busen über die Strasse zu gehen, weil es gegen die Sitte ist; aber sie schämt sich nicht im Mindesten ihre Reize, der Sitte ge-

mäss, im hellen Lichte des Ballsaales zu zeigen. Aus keinem anderen Grunde trägt die Nilnegerin ihre Brüste offen zur Schau, während sie die Schamgegend ängstlich mit einem Lederschurze bedeckt. — Es kommt indessen noch ein zweites und zwar ein sehr mächtiges Motiv hinzu, um die schamhafte Scheu vor einer Entblössung der Genitalien auf den höheren Kulturstufen so stark zu machen, wie sie es thatsächlich ist. Auf der untersten Stufe dient die gelegentliche Schamverhüllung als sexuales Reizmittel; aber in dem Masse, in dem der Schamschmuck zu einer allgemeinen und regelmässigen Tracht wird, büsst er seine ursprüngliche Bedeutung ein. Denn „was wir alltäglich sehen, macht keinen besonderen Eindruck mehr". Infolgedessen wirkt nun, wie gesagt, nicht mehr die gewohnte Verhüllung sondern die ungewohnte Entblössung als sexuales Reizmittel. Allein die kulturelle Entwicklung hat unterdessen die sociale Beurtheilung solcher Reizmittel bedeutend geändert. Der primitive Mensch erregte bei seinen Genossen durchaus keinen Anstoss, wenn er sein Geschlechtsorgan verhüllte; aber der civilisirte höher entwickelte, erregt ein sehr grosses Aergerniss, wenn er es entblösst. In der Zwischenzeit hat sich ein bedeutungsvoller ethischer Fortschritt vollzogen: — die sexuale Enthaltsamkeit ist zur Tugend geworden. Dieser ethische Fortschritt ist wie alle anderen die Folge eines socialen Fortschrittes; — der Ausbildung der patriarchalen Familien- und Gesellschaftsform, welche das Weib als das Eigenthum des Mannes betrachtet und jede Untreue als eine Verletzung seiner Eigenthumsrechte verurtheilt und bestraft. Daher begeht ein Weib, welches seine Genitalien entblösst, nunmehr einen doppelt schweren Verstoss gegen die socialen Gebote; — und in der That findet man das geschlechtliche Schamgefühl am ersten und am stärksten bei dem weiblichen Geschlechte ausgebildet. Erst sehr allmählich ist es auch auf die Männer übergegangen; noch heute aber kann man in dieser Beziehung einen deutlichen Unterschied zwischen den beiden Geschlechtern erkennen. — Auf den höheren Kulturstufen wird die Scham-

hülle also thatsächlich aus Schamgefühl getragen; aber auf der untersten ist sie aus einem ganz anderen Gefühle entstanden. Sie ist dort Nichts Anderes als ein Schmuck, und wir haben sie also mit vollem Rechte in den Kreis unserer Betrachtung gezogen. —

Ueber den Gliederschmuck können wir uns sehr kurz fassen. Die Arme und Beine werden im Wesentlichen mit denselben Bändern und Schnüren geschmückt wie der Hals. Uebrigens sind nicht alle Gegenstände, welche die primitiven Völker an den Gliedern befestigen, Zierrathe. Die Laubbüschel z. B. welche sich die australischen Corroborritänzer um die Fussknöchel binden, dienen nur dazu, das Geräusch der Tanzbewegungen zu vermehren. Einige Armbänder werden als Amulette getragen; — wie der Fellstreifen vom fliegenden Eichhorn, welchen die Männer des Yarrastammes um ihren Arm knüpften, damit er stark werde. Auch die Lederbänder, mit denen die Buschmänner ihre Unterschenkel förmlich bepanzern, sollen die Beine wohl weniger zieren als vor den gefürchteten Dornen der Steppe schützen.

Bei der Schilderung des beweglichen Schmuckes haben wir ein primitives Volk bisher ganz bei Seite gelassen: — die Eskimos. Sie nehmen in der That eine völlig abgesonderte Stellung ein. Während alle übrigen Jägerstämme die Kleidung über dem Schmucke vernachlässigen, müssen die Eskimos vor allen Dingen für eine Kleidung sorgen, welche den Körper vollständig gegen die tödtliche Kälte ihrer arktischen Heimath schützt. Freilich vergessen sie daneben auch den Schmuck nicht; allein ihr Körperschmuck lässt sich nicht in die Kategorieen zwängen, in welche wir den Zierrath der unbekleideten Jägervölker seiner Natur nach ordnen mussten. Bei den Eskimos kann man weder von einem Hals- noch von einem Hüft- noch von einem Armschmucke reden, sondern nur von einem Kleiderschmucke. Sie besetzen ihre Pelzkleider mit verschiedenfarbigen Fellstreifen und behängen sie, sowohl auf der Brust- als auf der Rückenseite, namentlich an den Säumen, mit Lederfranzen, Zähnen, knöchernen und metallenen Perlen, Bronzeglöckchen und dergleichen. Die

Weiber scheinen es den Männern dabei mindestens gleich zu thun, und ausserdem zeichnen sie sich vor ihnen durch ein Ornament aus, welches man als eine Art Hüftschmuck auffassen könnte: — durch eine schwanzartige Verlängerung des Rückentheiles der Jacke, die ihnen bis zu den Kniekehlen hinunterhängt[1]. Auch diese Vertheilung des Schmuckes unter beide Geschlechter unterscheidet die Eskimos von allen anderen Völkern ihrer Kulturstufe. —

Unsere Schilderung des primitiven Körperschmuckes ist beendet; — und wir haben noch mit keinem Worte den Wechsel der Moden erwähnt? — Die Jägervölker sind die einzigen, welche dem launenhaften Wandel der Mode nicht unterworfen sind. Einzelne Theile des primitiven Schmuckes werden allerdings häufig genug individuell abgeändert, — besonders die Bemalung kann bei einem Individuum im Laufe der Zeit die verschiedensten und eigenartigsten Formen annehmen; aber der Wechsel der Mode besteht nicht in solchen verschiedenartigen individuellen Abweichungen, sondern in einer gleichmässigen socialen Veränderung. Der sociale Schmuck aber, — das heisst diejenigen Ornamente, welche von allen Gliedern eines Stammes gleichmässig getragen werden, — und diese bilden den grössten und wesentlichsten Theil des primitiven Körperschmuckes, — ist von den Jägervölkern, soweit wir sehen können, nachdem er einmal angenommen war, unverändert beibehalten. Die Schilderungen der ältesten Beobachter decken sich in jedem wesentlichen Zuge mit denen der jüngsten[2]. Diese starre Beständigkeit des primitiven Körperschmuckes bildet einen seiner tiefsten Unterschiede von dem wandelbaren Schmucke der höheren Völker. Wir werden er-

---

[1] Boas. — Annual Report Bureau of Ethnol. 1884/85. 554 ff. — Text und Abbildungen.

[2] Selbstverständlich muss man von denjenigen Fällen absehen, wo der primitive Schmuck durch europäischen Einfluss verändert oder vernichtet ist.

kennen, dass die Dauer der Schmuckmode in der engsten Beziehung mit der Organisation der verschiedenen Gesellschaftsformen steht. Indessen bevor wir uns zu der socialen Bedeutung des Schmuckes wenden, betrachten wir ihn noch einen Augenblick vom Standpunkte der Aesthetik!

Man kann den Schmuck der Jägervölker zwar nicht im figürlichen Sinne glänzend nennen, wohl aber im buchstäblichen Sinne. Es giebt kaum eine andere Eigenschaft, die einem Gegenstande in den Augen des primitiven Menschen einen so hohen Schmuckwerth verliehe, als der Glanz. Die Feuerländer hängen an ihre Halsbänder häufig als vornehmsten Zierrath eine glänzende Flaschenscherbe; und die Buschmänner sind glücklich, wenn sie einen eisernen oder messingenen Ring erlangen können. Indessen die niederen Völker sind keineswegs allein auf den industriellen Abfall der höheren angewiesen; und wenn sie auch noch nicht über die glänzendsten Mittel der barbarischen und civilisirten Kosmetik, über die edlen Metalle und Steine[1] verfügen, so bietet ihnen die Natur trotzdem Mittel genug, um ihre Vorliebe zu befriedigen. Das Meer wirft ihnen glänzende Muscheln an den Strand; die Flora bietet ihnen glänzende Früchte und Halme; und die Thiere müssen ihnen glänzende Zähne, glänzendes Pelzwerk, und glänzende Federn liefern.

Ueber den ästhetischen Werth der primitiven Schmuckfarben, soweit sie für die Körperbemalung verwendet werden, haben wir bereits gesprochen. Wenn man die Farbenwirkung der beweglichen Zierrathe würdigen will, so darf man dieselben nicht etwa auf irgend einem beliebig gefärbten Hintergrunde betrachten, — also nicht so, wie man sie leider noch in den meisten ethnologischen Museen sieht, — sondern man muss sie stets in Beziehung zu der Hautfarbe setzen, für welche sie

[1] Die Australier schätzen Quarzkrystalle ausserordentlich hoch, verwenden sie aber nicht als Schmuck, sondern als Zaubermittel, die vor den Blicken Unberufener sorgfältig verborgen werden.

berechnet sind. In unseren Museen mit den gleichmässig weiss, gelb oder braunroth getünchten Schränken, erhält man in dieser Beziehung nicht bloss ungenügende sondern durchaus falsche Vorstellungen[1]. Ein australisches Halsband mit weissen Känguruzähnen thut auf einem hellen Grunde kaum eine Wirkung; aber sobald man es auf einem dunklen Braun sieht, versteht man vollkommen, warum es die Australier so gern tragen. Ueberhaupt sind bei den dunkelfarbigen Völkern helle Schmuckstücke beliebt, während die hellfarbigen Völker aus demselben Grunde dunklen Schmuck vorziehen. Die gelben Buschmänner z. B. schmücken sich mit den dunklen Perlen, welche die schwarzen Kaffern verschmähen. Im Uebrigen wählen die Jägervölker für ihren beweglichen Schmuck ziemlich dieselben Farben wie für ihre Körperbemalung. Die Australier bestreichen ihre Gürtel, Halsbänder und Stirnbinden mit rothem, weissem und gelbem Ocker; und gleiche oder ähnliche Färbungen sind auch bei den Buschmännern und Feuerländern in Gebrauch. Bei den Botokuden waren rothe Arafedern — als der kostbarste Schmuck — das Abzeichen des Anführers. Die Uebrigen tragen gelbe Federfächer im Haare; und gelbe Federn sträuben sich auch über der Stirne des australischen Jägers. Die kalten Farben treten in dem primitiven Schmucke neben dem Gelb und Roth kaum hervor. Blaue Zierrathe sind ausserordentlich selten, und die Lippenknöpfe der Eskimos aus grünem Nephrit stehen mit ihrer Farbe ganz vereinzelt.

Wir haben die Vorliebe der Jägervölker für den Federschmuck durch das Wohlgefallen an seinem Glanze und an seiner Farbe erklärt; der ästhetische Werth der Feder beruht

[1] Und doch liesse sich mit verhältnissmässig geringen Kosten und Mühen eine bedeutende Verbesserung schaffen, wenn man sich nur entschlösse, die Zierrathe auf einem Stück Papier oder Pappe auszustellen, dessen Färbung der Hautfarbe des betreffenden Volkes wenigstens annähernd entspricht.

jedoch mindestens ebenso sehr auf ihrer Form. Es ist freilich nicht möglich, den unendlich mannichfaltigen Reiz, den die Federformen sowohl in der Ruhe als in der Bewegung zeigen, zu beschreiben und zu analysiren, aber es ist auch nicht nöthig; denn Jeder, der ein Gefühl für sichtbare Formen besitzt, hat ihn oft und klar genug empfunden. Die Feder hat in der That ihren ursprünglichen Platz im Schmucke durch alle kulturellen Wandlungen hindurch bis heute behauptet. Sie flattert auf dem Helme des civilisirten wie in der Stirnbinde des primitiven Kriegers, und wenn sie auch schon seit geraumer Zeit aus der männlichen Festtracht verschwunden ist, so hat sie dafür eine um so grössere Verbreitung in dem weiblichen Putze gefunden. Sogar die buschmännische Sitte, ganze Vogelköpfe zu tragen, ist von den modernen Damen wieder zu Ehren gebracht, — zum sichtbaren Beweise für die geistige Einheit des Menschengeschlechtes. — Auch die Muscheln werden ohne Zweifel nicht zuletzt ihrer Form wegen als Schmuckstücke geschätzt. Die Muschelketten und Muschelgehänge der Australier bestehen allerdings in der Regel nur aus willkürlich zurechtgeschliffenen Bruchstücken; aber die Tasmanier, die Mincopie und die Feuerländer bevorzugen ganz offenbar die zierlichsten natürlichen Formen. Ob bei ihrer Schätzung, wie Grant Allen meint, auch die Aehnlichkeit dieser zierlichen Naturformen mit sorgfältigen menschlichen Arbeiten eine Rolle spielt, müssen wir freilich dahingestellt sein lassen. Die weitere Entwicklung der Kosmetik ist für die Muschel nicht so günstig gewesen wie für die Feder. Der Muschelschmuck hat zwar in Oceanien eine ziemlich reiche Ausbildung gefunden; aber aus dem Putze der höheren Völker ist die Muschel beinahe ganz verdrängt[1].

[1] Nur in dem Schmucke der ärmeren Klassen hat sich die Muschel noch hier und da erhalten. In Venedig z. B. sieht man Armbänder, die aus kleinen perlmutterglänzenden Seeschneckenhäusern zusammengesetzt sind. — Als Dekorationsstück dagegen spielen die Muscheln eine ziemlich bedeutende Rolle. Die grossen Goldschmiede der Renaissance haben sie bekanntlich häufig zu Prunkgefässen verarbeitet.

Der ästhetische Reiz des primitiven Körperschmuckes ist also zum grossen Theile ein Geschenk der Natur; indessen der Antheil, welchen die Kunst an ihm hat, ist desshalb keineswegs gering. Auch das roheste Volk verwendet jene natürlichen Zierrathe nicht, wie es sie findet, sondern es sucht ihnen einen höheren Werth zu geben, indem es sie im ästhetischen Sinne verarbeitet. Das Fell wird in Fransen zerschnitten, die Zähne, Früchte und Muscheln werden in regelmässiger Reihung zu Ketten vereint, die Federn werden zu einem Büschel oder zu einer Krone verbunden. Es genügt, auf die ästhetischen Principien hinzuweisen, welche in diesen verschiedenen kosmetischen Formen zum Ausdrucke kommen. Es sind dieselben, welche den Körperschmuck auf allen Kulturstufen beherrschen: — das Princip der Symmetrie und das Princip der Eurhythmie. Das Erste musste sich aus der Natur des Körpers, das Zweite aus der Natur des Schmuckes ergeben. Die symmetrische Bildung des Körpers zwingt zu einer symmetrischen Ordnung des Schmuckes. In der That ist sowohl der feste als der bewegliche Schmuck der Primitiven symmetrisch geordnet, mit Ausnahme der Fälle, in denen durch die Asymmetrie, welche als ungewohnt und ungefällig empfunden wird, ein lächerlicher oder abschreckender Eindruck hervorgerufen werden soll. Dass die Narbenzeichnungen und Tattuirungen nur einseitig ausgeführt sind, beweist nicht etwa, dass man keine symmetrische Anordnung darstellen wollte, sondern dass man sie noch nicht darstellen konnte. Die Verzierungen dieser Art erfordern lange Jahre zu ihrer Durchführung. Asymmetrische Hautmuster sind in der Regel unfertige Hautmuster; die vollendeten sind fast immer symmetrisch[1]. — Nach dem Principe der rhythmischen Anordnung braucht man ebenfalls nicht erst zu suchen. Sobald man eine An-

[1] Man darf freilich die besonders in Australien häufigen Narben, die von sanitären Einschnitten herrühren, nicht mit den Ziernarben verwechseln.

zahl von Zähnen oder Muscheln auf eine Schnur reiht, um sie am Halse zu tragen, bildet man eine rhythmische Reihe. Wer daraus schliessen wollte, dass die rhythmische Anordnung im primitiven Schmucke überhaupt nur eine praktische Bedeutung besitze, braucht nur den gewöhnlichen Halszierrath der Botokuden zu betrachten: — schwarze Beeren und weisse Zähne wechseln einander regelmässig ab, — zum deutlichen Beweise, dass der Verfertiger für den Reiz des Rhythmus keineswegs unempfänglich war; denn sonst hätte er die Stücke sicher in bequemer Regellosigkeit aufgereiht. Zugleich aber sehen wir an diesem Halsbande, welches mit seinen zwei rhythmischen Elementen gegenüber den einfachen Zahn- und Muschelketten bereits eine höhere Form darstellt, dass es für den primitiven Menschen nicht viel schwerer ist, das rhythmische Princip in mannichfaltigen und reicheren Formen zu bethätigen als es aufzufinden.

Wir haben schon wiederholt darauf hingewiesen, dass der primitive Schmuck seine Wirkung nicht allein dem dankt, was er ist; sondern zu einem grossen Theile auch dem, was er vorstellt. Ein australischer Hüftschmuck, der aus dreihundert weissen Kaninchenschwänzen zusammengesetzt ist, erregt sicher schon an und für sich grosse Bewunderung; aber vermuthlich wird er am meisten desshalb angestaunt, weil er ein Zeichen der waidmännischen Geschicklichkeit ist, deren sein Träger bedurfte, um eine solche Menge von Schwänzen zusammenzubringen; — und eine grosse Anzahl der primitiven Zierrathe aus Zähnen und Federn hat zweifellos eine ähnliche Bedeutung[1]. Vor Allem aber beruht die Werthschätzung des festen Schmuckes, der durch körperliche Schmerzen erkauft werden muss, auf derartigen Associationen. Man kann allerdings nicht daran zweifeln, dass der Australier die Narben, welche sich in

[1] Den eigentlichen kriegerischen Trophäenschmuck, der bei den Viehzüchtern und Ackerbauern eine so grosse Rolle spielt, findet man bei den Jägervölkern noch nicht.

blasser Farbe von seiner dunklen Haut abheben, für eine wirkliche Verschönerung hält; wohl aber darf man daran zweifeln, ob er ihren Preis nicht für zu theuer halten würde, wenn ihm die Ziernarben nicht zugleich als ehrenvolle Beweise für seinen Muth und seine Standhaftigkeit dienten. Der australische Jäger trägt seine Narben mit demselben Stolze wie der deutsche Student seine Schmisse.

Im Anfange unserer Untersuchung erschien uns die Verschiedenheit zwischen dem civilisirten und dem primitiven Schmucke so gross, dass wir Mühe hatten in dem letzten auch nur einigen ästhetischen Werth zu erkennen; allein je genauer wir den primitiven Schmuck betrachteten, desto ähnlicher erschien er dem civilisirten; und jetzt, am Ende, müssen wir gestehen, dass wir Mühe haben, irgend einen wesentlichen Unterschied zwischen beiden aufzufinden. Es giebt wenige Dinge, die sich im Laufe der Kulturentwicklung so sehr verändert zu haben scheinen und so wenig verändert haben als der Schmuck. Der Civilisation ist es nicht einmal gelungen, sich von denjenigen Schmuckformen zu befreien, die uns an den primitiven Menschen am fremdartigsten und unangenehmsten auffallen. Im Gegentheile, sogar die Ziernarben, also gerade die roheste Form des barbarischen Schmuckes, werden in den Mittelpunkten der höchsten modernen Bildung mit Stolz getragen und mit entsprechender Bewunderung betrachtet. Während die Söhne unserer höheren Stände der australischen Narbenzeichnung huldigen, ziehen die niederen Klassen nach dem Beispiele der Buschmänner die Tattuirung vor. Die Tattuirung ist unter den europäischen Völkern viel weiter verbreitet als man gewöhnlich glaubt. Den Lippenpflöcken und Nasenstäben haben wir allerdings entsagt; aber selbst unsere gebildeten Frauen scheuen sich nicht, den Ohrenschmuck zu tragen, der nicht weniger barbarisch ist. Dass die civilisirte Schminke gewissen Arten der primitiven Bemalung durchaus entspricht, haben wir schon hervorgehoben. — Die vollkommenste Uebereinstimmung aber zeigt sich in den Formen des beweglichen

Schmuckes. Unsere Büsche, Gehänge, Diademe, Halsketten, Armbänder, Gürtel, — alle diese Formen sieht man bereits bei den primitiven Stämmen. Sie sind sicher keine grossen Erfindungen; aber die gesammte höhere Kosmetik hat keine grösseren gemacht. Der Unterschied zwischen einem goldenen Perlenhalsbande aus Venedig und einem ledernen Zahnhalsbande aus Australien besteht nicht sowohl in der Form als in dem Materiale und in der Technik; und dieses Verhältniss ist für den gesammten beweglichen Schmuck typisch. Die Entwicklung der Kosmetik hat zwar das Material des Schmuckes vermehrt und seine Technik verfeinert; allein sie ist nicht im Stande gewesen, den primitiven Formenschatz auch nur um ein einziges wesentlich neues Stück zu bereichern.

Von diesem Standpunkte aus erscheint der kostbare, von edlen Metallen und Steinen glänzende Schmuck der höheren Völker arm gegenüber dem bescheidenen Zierrathe der Jägerstämme; und dieser erscheint noch reicher, wenn man ihn im Zusammenhange mit der dürftigen Kultur betrachtet, auf der er sich entwickelt hat. Die einzelnen Beziehungen zwischen der primitiven Kultur und dem Materiale und der Technik des primitiven Schmuckes liegen so offen zu Tage, dass man sie nicht nachzuweisen braucht; aber im Allgemeinen besteht zwischen dem Reichthume seiner Ausbildung und der Armuth des Jägerlebens nichtsdestoweniger ein Widerspruch, der so gross scheint, dass ihn einige Kulturhistoriker auf Kosten der Vernunft des primitiven Menschen lösen zu müssen glaubten. Damit sind wir wieder zu der Frage zurückgekehrt, von der wir ausgingen. Warum hat sich schon auf der niedersten Kulturstufe ein so überaus reicher Körperschmuck entwickelt? — Wir haben die Antwort im Verlaufe unserer Untersuchungen schon mehr als einmal angedeutet: — der Körperschmuck hat in der That eine gewaltige praktische Bedeutung für die primitiven Stämme: — erstens als Reizmittel und zweitens als Schreckmittel. In beiden Fällen ist er Nichts weniger als ein überflüssiger Tand, sondern eine

der unentbehrlichsten und wirksamsten Waffen im Kampfe um das Dasein.

Seiner Funktion nach kann man den gesammten primitiven Körperschmuck in Reizschmuck und Schreckschmuck eintheilen. Man darf diese Eintheilung freilich nicht so verstehen, als ob jede einzelne Form entweder zu der einen oder zu der anderen Klasse gehörte; im Gegentheile, weitaus die meisten Schmuckstücke dienen beiden Zwecken zugleich. Was den Mann den Männern furchtbar macht, macht ihn den Weibern lieb; — dieser Satz gilt nicht nur für die Militärstaaten des civilisirten Europa.

Das erste und mächtigste Motiv, welches den Menschen bewegt, sich zu schmücken, ist ohne Zweifel die Gefallsucht. Aber während wir den Putz für ein natürliches Privilegium des weiblichen Geschlechtes halten, sind auf der untersten Kulturstufe in der Regel die Männer ungleich reicher geschmückt als die Weiber[1]. Diese Anomalie scheint auf den ersten Blick ein Beweis gegen unsere Behauptung; in Wirklichkeit ist sie ein Beweis für dieselbe. Die Vertheilung des Schmuckes bei den niederen Menschen ist die gleiche wie bei den höheren Thieren; und in dem einen wie in dem anderen Falle erklärt sie sich aus der Thatsache, dass das männliche Geschlecht der werbende Theil ist. Unter den primitiven Menschen wie unter den Thieren giebt es keine alten Jungfern. Das Weib ist der Ehe in jedem Falle sicher; der Mann dagegen muss oft die grössten Anstrengungen machen, um sich eine Lebensgefährtin zu erwerben. In Australien z. B. sind

[1] Unter den Feuerländern bemerkte G. Bove, dass die Männer weit begieriger nach Schmuck sind als die Weiber (Globus XLIII, 157). Von den Queensländern sagt Lumholtz, dass sie es nicht als passend ansehen, dass Weiber sich sehr schmücken. (Lumholtz, 178); und in Bezug auf die südlichen Stämme Australiens bemerkt Brough Smyth: „Die Zierrathe der Weiber wurden von den Männern nicht besonders geschätzt. Das Weib that wenig, um ihre Erscheinung zu verbessern. Sie war zufrieden, wenn ihre natürlichen Reize Bewunderer anzogen“ (Br. Smyth. I, 275).

die meisten jungen Männer gezwungen, für lange Jahre Hagestolze zu bleiben. — In den civilisirten Gesellschaften hat sich dieses Verhältniss umgekehrt. Nominell sind es freilich auch hier die Männer, welche freien; allein thatsächlich sind es die Frauen, die um die Männer werben; und infolgedessen sind sie gezwungen, sich herauszuputzen, während die Männer kein grosses Gewicht auf ihren eigenen Schmuck zu legen brauchen. Wer aber trotzdem daran zweifeln sollte, dass der Schmuck der primitiven Männer vornehmlich als sexuales Anziehungsmittel dient, braucht sie nur selbst zu fragen, warum sie sich putzen? — „Um unseren Weibern zu gefallen", gab ein Australier Bulmer zur Antwort. Auf Flinders Island brach unter den überlebenden Tasmaniern beinahe eine Rebellion aus, als die Regierung ein Verbot gegen die beliebte Körperbemalung mit rothem Ocker und Fett erliess, „denn die jungen Männer fürchteten, die Gunst ihrer Landsmänninnen zu verlieren"[1]. Aus dieser Hauptbedeutung des primitiven Schmuckes erklärt es sich denn auch sehr einfach, warum er zum ersten Male bei oder nach der Jünglingsweihe, die den Eintritt in das mannbare Alter bezeichnet, angelegt wird.

Der Mann aber ist nicht bloss Freier, sondern auch Krieger: — er hat also einen doppelten Grund sich zu schmücken. Wie gesagt, dienen die meisten Zierrathe, welche als Reizschmuck getragen werden, zugleich als Schreckschmuck. Das Roth ist nicht bloss Festfarbe sondern auch Kriegsfarbe. Der Kopfputz aus Federn, welcher die Gestalt erhöht, wird ebensowohl beim Kampfe als beim Tanze getragen; und die Narben auf der Brust, welche die Bewunderung der Weiber gewinnen, erregen die Furcht der Feinde. Es ist nicht leicht, eine primitive Schmuckform zu finden, die ausschliesslich auf eine abstossende Wirkung berechnet ist. Nur einzelne Bemalungsmuster stellen sich, wenigstens unserem Auge, als reiner Schreckschmuck dar.

---

[1] Bonwick, Daily Life of the Tasmanians, 25.

Auf den höheren Kulturstufen hat der Körperschmuck Nichts von seiner ursprünglichen Bedeutung eingebüsst. Im Gegentheile, er erfüllt hier noch eine weitere wichtige Function: — er dient zur Unterscheidung und Trennung der verschiedenen Stände und Klassen. Unter den primitiven Stämmen giebt es noch keinen Standes- und Klassenschmuck, weil es noch keine Stände und Klassen giebt. Bei den Jägervölkern sind kaum die ersten Spuren einer socialen Differenzirung zu erkennen. In Australien geniessen die ältesten und erfahrensten Männer der Horde eine gewisse Autorität; „aber Befehle ertheilen sie nicht, nur Rath; denn jeder Familienvater, der vollkommen despotisch in seinem Kreise herrscht, jeder Mann ist absolut frei“[1]. „Die Macht des Führers auf den Andamanen ist sehr beschränkt. Er besitzt keine Strafgewalt und ist nicht im Stande, seinen Wünschen Gehorsam zu erzwingen, sondern es bleibt jedem Einzelnen überlassen, sich sein Recht auf eigene Faust zu suchen“[2]. Die Buschmänner leben in völliger Anarchie. Bei den Feuerländern „hat sich von einer gesellschaftlichen Organisation oder einer Regierung bis jetzt keine Spur gefunden“[3]; und in den Stämmen der Eskimos hat kein Mann das Recht, sich über den anderen zu erheben. — Ebenso gering sind die Vermögensunterschiede innerhalb einer primitiven Horde. Die Kluft zwischen Reichen und Armen, welche die civilisirten Gesellschaften zerreisst, hat sich dort noch nicht aufgethan. Ein geschickter Jäger erlangt allerdings reichere Beute als ein ungeschickter; allein auch der Beste vermag unter diesen stets schwankenden unsicheren Lebensbedingungen kein Vermögen anzusammeln, und so bleibt denn der Eine am Ende ebenso arm wie der Andere. — Wir sind auf diese Verhältnisse etwas näher eingegangen, weil sie die Erklärung für die Beständigkeit der primitiven Schmuckmoden

[1] Waitz-Gerland. VI, 790.

[2] Man. — Journ. Anthrop. Inst. XII, 109.

[3] Waitz-Gerland. III, 508.

enthalten. Der Wechsel der Mode in den höheren socialen Gruppen ist wesentlich eine Folge der socialen Differenzirung[1]. Die Mode bewegt sich fast immer von oben nach unten. Eine gewisse Schmuckform wird zuerst nur in den höchsten Schichten der Gesellschaft getragen und dient auf diese Weise zugleich als Klassen- oder Standesabzeichen. Aber gerade desshalb sind die unteren Stände um so mehr bestrebt, sich die ehrenvolle Tracht anzueignen, und nach einer kürzeren oder längeren Zeit ist der Standesschmuck zum Nationalschmucke geworden. Die Höheren aber, welche nach wie vor das Bedürfniss fühlen sich auch äusserlich von den Niederen zu unterscheiden, erfinden oder adoptiren nun wiederum eine besondere Schmuckform; und das Spiel beginnt von Neuem. Vielleicht nirgends gewinnt man einen so klaren Einblick in diesen Mechanismus der Mode als in Südafrika, diesem grossen sociologischen Laboratorium der Natur. Die Kaffern haben eine reich gegliederte sociale Hierarchie ausgebildet und ihre Mode wechselt trotz aller Kleider- und Schmuckverordnungen in ziemlich raschem Flusse; die benachbarten Buschmänner dagegen verwirklichen das sociale Ideal des Anarchismus, und ihre Mode ist so unbeweglich wie das Wasser eines Sumpfes. — Wenn man erwägt, wie mächtig das Sichtbare auf die Gemüther einwirkt, und wie viel infolgedessen der Standes- und Amts-

[1] Die sociale Differenzirung ist der wesentlichste Grund des Wechsels der Mode, aber sie ist keineswegs der einzige. In vielen Fällen z. B. ist das Auftreten einer neuen Mode die Folge einer friedlichen oder kriegerischen Berührung mit einer fremden socialen Gruppe. Aber auch dieses äussere Motiv fehlt den meisten primitiven Völkern, die, wenigstens vor der europäischen Invasion, in den unwirthlichen und unfruchtbaren Gebieten, in die sie von den stärker und höher entwickelten Stämmen gedrängt waren, fast gänzlich isolirt lebten. — Der fieberhaft rasche Wechsel der modernen Moden ist nicht eine physiologische, sondern eine pathologische Erscheinung; — ein Symptom und eine Folge unserer nervösen Ueberreizung mit ihrer kranken Gier nach immer „originelleren“ und stärkeren Stimulantien.

schmuck zur Befestigung und Erhaltung der socialen Organisation beiträgt, so wird man unserer Behauptung beistimmen, dass der Fortschritt der Kultur die sociale Bedeutung des Schmuckes nicht, wie Herbert Spencer glaubt, vermindert, sondern ausserordentlich erhöht hat. Es fragt sich, ob die zukünftige Entwicklung der vergangenen entsprechen wird. Von einer Seite droht dem Schmucke offenbar eine Gefahr, die täglich zunimmt. Die furchtbar fortschreitende Entwicklung der Feuerwaffen macht den kriegerischen Schmuck nicht bloss überflüssig sondern gefährlich; und die Zeit ist in der That bereits abzusehen, wo man sich entschliessen muss, die wehenden Helmbüsche, die hellen Farben und die blitzenden Metallzierrathe abzulegen. Auf einer anderen Seite arbeitet der demokratische oder, richtiger gesagt, der antiaristokratische Zug der Zeit der Herrschaft des Schmuckes bedrohlich entgegen. Aber selbst wenn es diesen humanen Bestrebungen gelingen sollte, die moderne Gesellschaft von dem Standes- und Amtsschmucke sammt Ständen, Aemtern und allen übrigen verderblichen Auswüchsen der Kultur zu befreien und sie zur Freiheit und Gleichheit der Australier und Buschmänner zurückzuführen, einen socialen Unterschied werden sie wohl oder übel trotzdem bestehen lassen müssen; — den Unterschied der beiden Geschlechter; — und solange es zwei Geschlechter giebt, solange wird es auch einen Schmuck geben.

VI. Capitel.

Die Ornamentik.

Die Entwicklung des Gerätheschmuckes bleibt auf der niedrigsten Kulturstufe weit hinter der Entwicklung des Körperschmuckes zurück. Selbst der armseligste Stamm des Feuerlandes besitzt schon einen verhältnissmässig reichen Körperschmuck; und selbst die höchst entwickelten Jägervölker des Nordens haben es nur zu einem sehr dürftigen Gerätheschmucke gebracht. Wenn man unter Gerätheschmuck eine Verzierung durch Ornamente versteht, so ist er bei mehreren primitiven Gruppen überhaupt noch nicht vorhanden. Es ist uns niemals gelungen, auf einem Grabstocke oder auf einem Bogen der Buschmänner ein Ornament zu entdecken; und ein ornamentirtes Erzeugniss der Feuerländer gehört zu den grössten Seltenheiten. Für uns hat der Begriff des Gerätheschmuckes indessen einen weiteren Umfang. Wir erkennen nicht nur in der ornamentalen Dekoration, sondern schon in der glatten und ebenmässigen Ausführung eines Geräthes einen Schmuck.

Glätte und Ebenmass haben allerdings in den meisten Fällen zunächst nicht sowohl eine ästhetische als eine praktische Bedeutung. Eine asymmetrisch gebildete Waffe trifft nicht mit derselben Sicherheit wie eine symmetrische; und eine gut geschliffene Pfeil- oder Speerspitze dringt leichter und tiefer ein als eine schlecht geglättete Klinge. Allein man findet bei jedem primitiven Volke Dinge, welche dieselben Vorzüge zeigen, ohne dass ein äusserer Zweck erkennbar wäre. Die Speck-

steinlampe der Eskimos brauchte weder so regelmässig geformt noch so sauber polirt zu sein, um Licht und Wärme zu verbreiten. Die Körbe der Feuerländer würden ohne Zweifel nicht weniger brauchbar sein, wenn sie weniger regelmässig geflochten wären. Die Australier schneiden ihre Zauberhölzer stets symmetrisch; aber nach Allem, was wir über ihren Gebrauch wissen, könnten sie gerade so gut asymmetrisch sein. In allen Fällen dieser Art darf man sicher annehmen, dass der Arbeiter nicht bloss einem praktischen sondern auch einem ästhetischen Bedürfnisse genügen wollte. Der Gegenstand sollte brauchbar, aber er sollte zu gleicher Zeit gefällig sein. Diese einfachste Form des Geräthschmuckes fehlt, wie gesagt, keinem Volke. Gerade bei den Aermsten unter den Primitiven, bei den Feuerländern findet man Geräthe von einer Glätte und einem Ebenmasse, die bewunderungswürdig sind.

Eine eigentliche Ornamentik dagegen hat sich nur bei den Australiern, den Mincopie und den Hyperboräern entwickelt. — Die Ornamentik ist die einzige Kunst der Naturvölker, welche bisher eine etwas allgemeinere und eingehendere Beachtung erfahren hat. Gerade die letzten Jahre haben eine Reihe vortrefflicher Arbeiten über die Ornamente niederer Völker gezeitigt. Aber leider giebt es darunter auch nicht eine einzige, welche von den Ornamenten der niedersten Völker handelte, auf die sich unsere Untersuchungen richten. Die primitive Ornamentik ist ein Gebiet, welches wohl hier und da ein Forscher mit einem gelegentlichen Blicke gestreift, welches aber noch Niemand betreten hat. Wir müssen uns den Weg mit eigener Hand bahnen.

Die Formen, die auf diesem kargen Boden wachsen, sind weder üppig noch mannichfaltig. Die Muster, welche die Australier, Mincopie und zum Theile auch die Hyperboräer auf ihre Geräthe ritzen und malen, erinnern den Europäer an einfache geometrische Figuren. Man pflegt daher diese primitiven Ornamente als geometrische zu bezeichnen; und da es nicht schwer ist, den Namen mit der Sache zu verwechseln,

so führt man die geometrischen Muster gelegentlich als Beweise für die natürliche Vorliebe der einfachsten Menschen für die einfachsten ästhetischen Verhältnisse an, obgleich diese Vorliebe eigentlich keines Beweises bedürfte, da sie wie das Meiste in der Kunstphilosophie a priori feststeht. — Allein die primitiven Ornamente sind nicht, was sie scheinen. Wir werden sehen, dass sie im Grunde mit geometrischen Gebilden auch nicht das Geringste gemein haben.

Völlig frei konstruirte Figuren spielen in der Ornamentik überhaupt keine bedeutende Rolle. Bei den Civilisirten findet

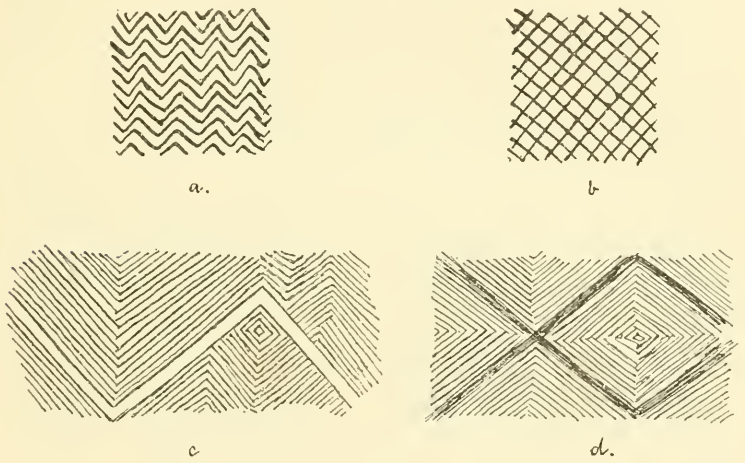


Fig. 1. Australische Ritzmuster von Schilden und Keulen (nach Br. Smyth).

man sie verhältnissmässig selten; und bei den Primitiven sucht man sie ganz vergeblich. Im Allgemeinen schöpft die Ornamentik ihre Motive keineswegs aus der Phantasie, sondern aus der Natur und aus der Technik.

Die Ornamente der Primitiven entstammen zum grössten Theile der ersten Quelle: — sie sind Nachbildungen von Naturformen. Auch unsere Zierkunst wendet solche Naturmotive im reichsten Masse an; wir erblicken sie überall in unserer nächsten Umgebung, an der Tapete, auf dem Teppiche, an dem Tintenfasse, — es giebt kaum einen ornamentirten Gegenstand,

der nicht mit Blättern, Blüthen oder Rankenwerk geschmückt wäre. Während aber die Ornamentik der civilisirten Völker ihre Motive mit Vorliebe aus der Pflanzenwelt wählt, beschränkt sich die primitive Ornamentik fast ausschliesslich auf menschliche und thierische Formen. Das Pflanzenornament, welches hier so reich und anmuthig rankt, ist dort noch nicht einmal im Keime zu entdecken. Wir werden später sehen, dass dieser Unterschied eine tiefe Bedeutung hat.

Es ist freilich nicht immer leicht das Urbild eines primitiven Ornamentes zu erkennen. Wenn man das Zickzack- oder das Rautenmuster eines australischen Schildes betrachtet, so erscheint unsere Behauptung, dass dieselben von thierischen Formen abgeleitet seien, ohne Zweifel gewagt, und sie wird doppelt gewagt erscheinen, wenn wir gestehen, dass wir sie in den meisten Fällen nicht direkt beweisen können. Es wäre freilich ein Wunder, wenn wir es könnten. Die Ornamentik der Australier ist niemals systematisch untersucht. Selbst in dem umfassenden Werke von Brough Smyth wird sie mit einigen sehr allgemeinen und sehr oberflächlichen Bemerkungen abgefertigt. Man hat sich in der That noch nicht einmal die Mühe genommen, die Eingeborenen nach der Bedeutung der verschiedenen Muster zu fragen. — Allein was giebt uns unter solchen Umständen das Recht zu unserer Deutung? — Zuerst die Thatsache, dass die meisten Ornamente niederer Völker, die man so untersucht hat, wie man die australischen hätte untersuchen sollen, als Nachahmungen thierischer oder menschlicher Formen erkannt sind. Nirgends giebt es eine Ornamentik von so ausgeprägt „geometrischem“ Charakter als bei den brasilianischen Stämmen. Ihre geradlinigen Muster erinnern einen Europäer, der sie in einem Museum betrachtet, an alles Andere eher als an Naturformen. Allein Ehrenreich, der sie an Ort und Stelle studierte, hat unwiderleglich nachgewiesen, dass sie trotz alledem Nichts mehr und Nichts weniger darstellten als Thiere oder Theile von Thieren. „In der Häuptlingshütte der Bakairi“, berichtet er, „fanden sich, wie ein

Fries an der Wand sich entlang ziehend, schwarze Täfelchen aus Baumrinde mit sehr charakteristisch in weissem Thon gemalten Fischfiguren und Muster aller der von den Bakairi verwendeten Ornamente, deren eigentliche Bedeutung wir hierbei leicht ermitteln konnten. Es wurde so die kulturgeschichtlich wichtige Thatsache konstatirt, dass alle als geometrische Figuren erscheinenden Zeichnungen in Wirklichkeit abgekürzte, zum Theil geradezu stylisirte Abbildungen bestimmter ganz

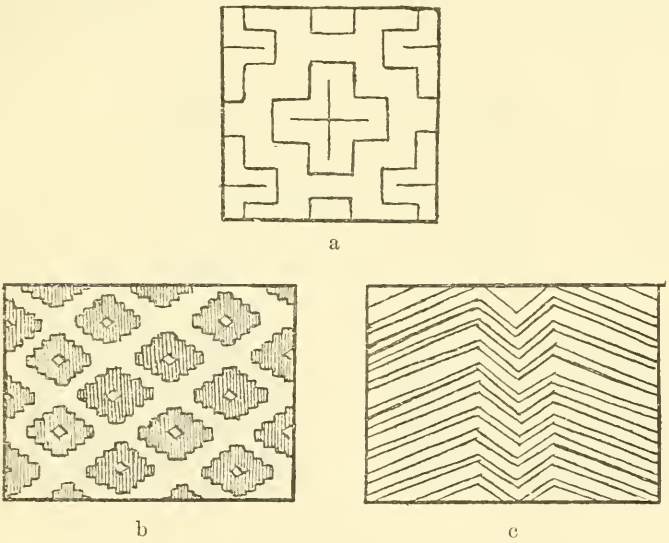


Fig. 2. Ornamente der Karaya (nach Ehrenreich).

concreter Gegenstände, — meist von Thieren sind. So bezeichnet eine Wellenlinie mit alternirenden Punkten, die durch grosse, dunkle Flecken ausgezeichnete Riesenschlange Anaconda, ein Rhombus mit schwarz ausgefüllten Ecken bedeutet einen Lagunenfisch, während ein Dreieck nicht etwa diese einfache geometrische Figur, sondern das kleine dreieckige Kleidungsstück der Weiber darstellt“ [1]. „Die Ornamente der Karaya bestehen in Mustern aus Zickzacklinien, Kreuzen, Punkten,

[1] Zeitschrift für Ethnologie. XXII, 89.

Rauten und eigenthümlichen unterbrochenen Mäandern, während Quadrate und Dreiecke nur zufällig (z. B. durch Ausfüllung anderer Figuren) vorkommen und Kreise gänzlich fehlen. — Wie in der Ornamentik der Xingustämme liegen auch hier diesen anscheinend völlig willkürlich gewählten geometrischen Combinationen ganz bestimmte concrete Vorlagen zu Grunde, deren am meisten charakteristische Merkmale darin stilisirt wieder gegeben sind. — Leider ist es nicht immer möglich, das betreffende Naturobject sicher zu ermitteln. — Das häufig vorkommende Kreuz (Fig. 2, a), welches in Amerika so oft zu

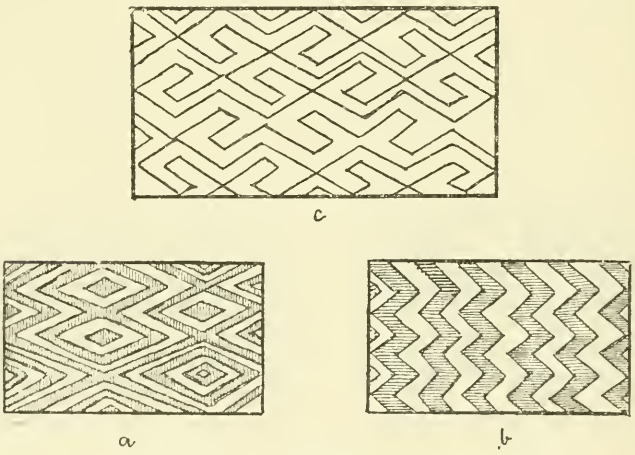


Fig. 3. Ornamente der Karaya (nach Ehrenreich).

luftigen Hypothesen Veranlassung gab, ist hier Nichts als eine Art Eidechse. — Wer die grossen, mit stumpfen Buckeln versehenen Wespennester der Campwaldungen gesehen hat, wird an dem Kammornamente (Fig. 2, b) dieses Merkmal sofort wieder erkennen. — Als besonders charakteristisch sind noch zu erwähnen die an den ausgebreiteten Flügeln kenntliche Fledermaus (Fig. 2, c), sowie die am häufigsten vorkommenden Schlangenmuster. So ist Fig. 3, b die Klapperschlange, Fig. 3, c die Cassinaube. — Eine andere Schlange ist in Fig. 3, a repräsentirt. — Wirkliche Zeichnungen von Menschen und Thieren, wie wir

sie von Buschmännern und Eskimos in so vorzüglicher Weise kennen, scheinen bei den Karaya nicht vorzukommen[1]". — Diese Entdeckung Ehrenreichs aber steht nicht vereinzelt; sie ist nur ein Glied in einer ansehnlichen Reihe. William Holmes konnte mittelst der Vergleichung grosser Serien nachweisen, dass eine grosse Anzahl anscheinend streng geometrischer Figuren auf indianischen Töpferwaaren stilisirte Darstellungen des Aligators sind, während andere die Hautzeichnung verschiedener Thiere nachbilden[2]. Hjalmar Stolpe, der nach derselben Methode die „geometrische" Ornamentik der Rarotonga-Tubuai-Gruppe untersuchte, hat es im höchsten Grade wahrscheinlich gemacht, dass ihre Muster fast ausschliesslich aus stilisirten menschlichen Figuren zusammengesetzt sind[3]. Und schon früher war es Lane Fox gelungen, ein scheinbar ganz frei construirtes Motiv der Neu-Brittanier auf eine Menschengestalt zurückzuführen. In der That, überall wo man die Frage gestellt hat, hat man dieselbe Antwort erhalten. —

In dieser Beleuchtung gewinnen die einzelnen Bemerkungen über die australischen Ornamente, welche wir aus den verschiedenen Berichten zusammengelesen haben, eine entscheidende Bedeutung. „Einige alte Völker liebten es", schreibt Chauncy, „ihre Schilde mit allen möglichen Figuren, wie Vögeln, Thieren und unbelebten Naturgegenständen, zu schmücken. Ebenso verzieren die Eingeborenen von West-Australien ihre schmalen Schilde"[4]. „Sie stellen auf ihren Schilden in rohen Linien die Gestalten von Thieren, z. B. die Iguaneidechse, dar", sagt Brough Smyth von den Stämmen in Victoria. „Bei der Verzierung ihrer Mäntel copirten sie die Natur. Ein Mann sagte Bulmer, dass er seine Ideen aus der Beobachtung

[1] Ehrenreich, Beiträge zur Völkerkunde Brasiliens. 25.

[2] Holmes, Ancient Art of the Province of Chiriqui. — Annual Report of the Bureau of Ethnology. 1884/85. 178—183.

[3] Stolpe, Entwicklungserscheinungen in der Ornamentik der Naturvölker. — Wien 1892.

[4] Brough Smyth. II, 251.

von Naturgegenständen schöpfte. Er hatte die Marken auf einem Holzstücke copirt, die von einer Larve, die man Krang nennt, herrühren; und von den Schuppen der Schlangen und der Zeichnung der Eidechsen leitete er neue Formen ab. Soviel Bulmer weiss, bilden die Eingeborenen auf ihren

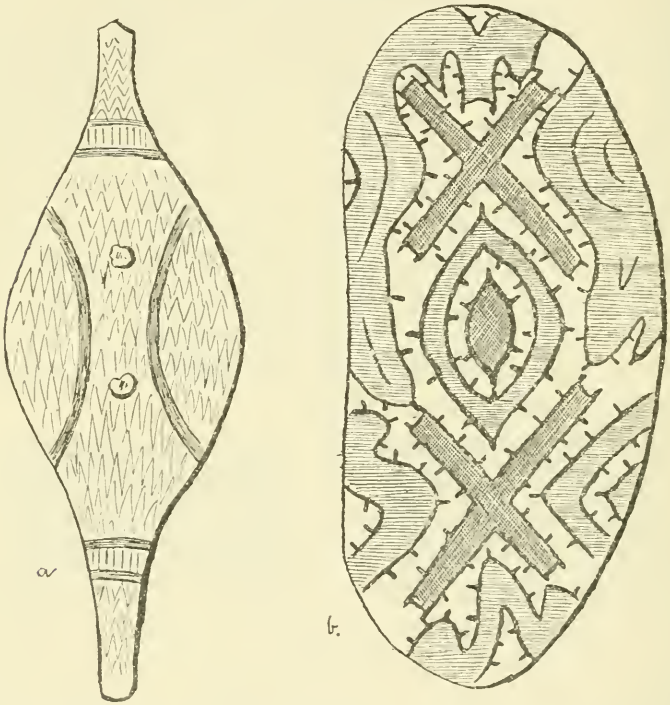


Fig. 4. a. Schild aus Süd-Australien (nach Eyre). b. Schild aus Queensland (nach dem Original im Berliner Völkermuseum). — Das Muster auf a ist theils eingeritzt, theils aufgemalt; das Muster auf b ganz aufgemalt.

Mänteln und Waffen niemals die Formen von Pflanzen und Bäumen nach“ [1]. Die Mittheilung, welche Bulmer erhielt, löst das Räthsel der australischen Ornamente. Sie sagt uns nicht nur, wie wir sie deuten müssen, sondern sie sagt uns auch, warum wir sie zunächst nicht deuten können. Wenn die Gesammterscheinung eines Thieres als ornamentales Motiv ver-

[1] Brough Smyth. I, 294.

wendet ist, so vermag man auch in dem stilistisch verzerrten Nachbilde in der Regel das Urbild wenigstens annähernd zu erkennen; — allein die meisten australischen Muster scheinen nur Theile von Thieren, und zwar vor Allem ihre Hautzeichnung darzustellen; und in diesem Falle ist es für einen Europäer allerdings zunächst unmöglich, ihre Bedeutung zu errathen, — zumal da die betreffenden Naturformen fast immer conventionell umgebildet sind. — Unsere Erklärung ist, wie gesagt,

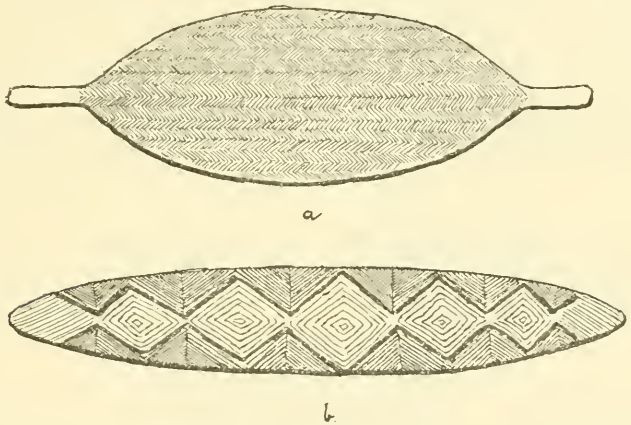


Fig. 5. Australische Schilde aus Victoria mit Ritzmustern (nach Brough Smyth).

vorläufig nicht streng beweisbar; aber die alte Lehre, welche die primitiven Ornamente für frei construirte geometrische Figuren hält, ist es ebensowenig. Unsere Deutung steht im vollkommenen Einklange mit Allem, was wir sonst über das Wesen der Primitiven wissen, und besitzt daher mindestens einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit. Die Gegner, auf der anderen Seite, vermögen ihre ganz unwahrscheinliche Behauptung auf Nichts anderes zu stützen als auf den ersten Augenschein; — und wir haben durch Ehrenreich gelernt, dass der Schein trügen kann. Ehe man uns keine besseren Argumente entgegen zu halten vermag, glauben wir uns daher vollkommen berechtigt, das Muster auf dem Schilde aus Queensland (Fig. 4, b) nicht für eine geometrische Construction, son-

dern für die Nachahmung einer Schlangenhaut; den Rindenschild (Fig. 4, a) für die Nachbildung eines Vogels; und die rauten- und zickzackförmigen Schraffirungen auf den übrigen Stücken (Fig. 5, a, b) für conventionelle Darstellungen von Federn, Haaren oder Schuppen zu erklären. — Neben solchen Hautmustern benutzt die australische Ornamentik auch die Gesammterscheinung von Menschen und Thieren. Auf Keulen und Wurfbrettern findet man häufig die Umrisse von Kängurus, Eidechsen, Schlangen und Fischen eingeritzt; und vielleicht am häufigsten die Figur eines Corroborritänzers in der charakteristischen Spreizstellung. Die Ausführung dieser Figuren ist meist roh und conventionell; allein ihre Bedeutung ist trotzdem fast immer unmittelbar verständlich. — Um so problemati-

Fig. 6. Australisches Wurfholz mit eingeritzter Landkarte (nach Br. Smyth).

scher erscheint eine Reihe anderer Motive, die man auf einigen Waffen, theils allein, theils mit jenen Figuren verbunden, sieht. Das Zeichen auf dem Wurfholze (Fig. 6) ist in der That so seltsamer Art, dass es für uns sicher ein Räthsel geblieben sein würde, wenn es uns nicht von den Australiern selbst gedeutet wäre. Dieses Liniengeschlinge ist nämlich Nichts Anderes als eine Landkarte: — „es stellt eine Lagune und wahrscheinlich einen Arm des Broken River dar, und der Raum zwischen den Linien ist das Gebiet, welches der Stamm des Besitzers der Waffe bewohnte“ [1]. Karten zu zeichnen verstehen auch andere Jägervölker; — besonders von den Eskimos sind vortreffliche Skizzen bekannt geworden; — allein kein anderes Volk ist auf den Einfall gekommen, seine Waffen und Geräthe mit Karten zu schmücken. Es wird sich

[1] Brough Smyth. I, 284.

allerdings zeigen, dass die Karten der Australier in erster Linie nicht als Ornamente, sondern als eine Art Schriftzeichen anzusehen sind.

Die Ornamente, welche die Mincopie auf ihre Geräthe mit weisser, brauner und rother Erdfarbe malen oder mit einer scharfen Muschelscherbe ritzen, sehen den australischen zum grössten Theile so ähnlich, dass man sich versucht fühlt, sie auf

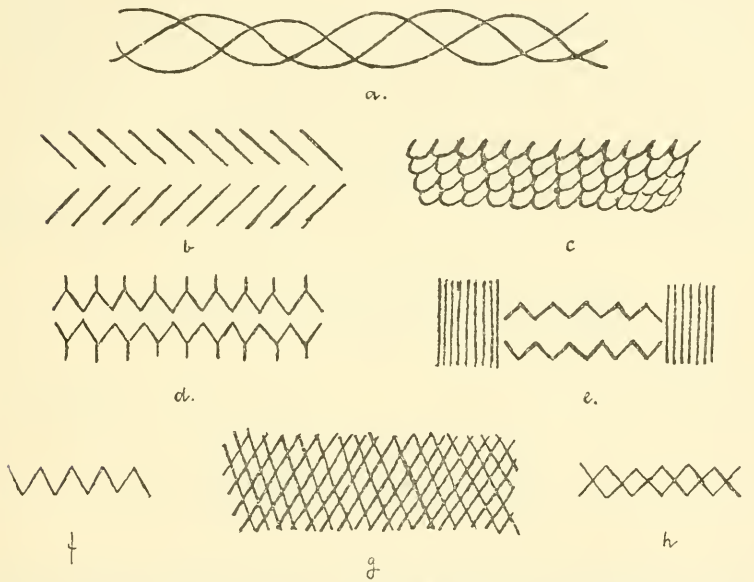


Fig. 7. Ornamente der Mincopie (nach Man). a. mit weissem Thon auf Bogen und Speiseplatten gemalt. b. auf Gürtel gemalt. c. mit Weiss auf Muscheln. d. und e. mit Weiss auf Frauengürteln und Stirnbinden. f. mit Gelb und Weiss auf Bogen, Eimern, Canoes und Rudern. g. auf Weibergürteln eingeschnitten und mit Weiss auf Taktbretter gemalt. h. mit Weiss und Braun auf Gürteln, Binden, Platten und Muscheln.

dieselbe Weise zu deuten. Indessen in diesem Falle entdeckt man nirgends einen sicheren Anhalt. Während von den Australiern wiederholt berichtet wird, dass sie ihre Motive der Natur entnehmen, versichert Man ausdrücklich, dass die Mincopie immer nur die althergebrachten Muster ohne irgend welche Variation wiederholen. Diese Muster sind weder reich noch

mannichfaltig. Der Umstand, dass jedes einzelne nur für eine bestimmte Art von Geräthen verwendet wird, lässt vermuthen, dass sie eine bestimmte Bedeutung haben. Aber Man, der die Namen sämmtlicher Muster mittheilt, verräth uns leider Nichts über ihren Sinn. Vielleicht wäre es möglich, denselben durch eine Vergleichung älterer und jüngerer Formen zu erschliessen. Indessen das vorhandene Material reicht für eine solche Untersuchung bei weitem nicht aus; — und so muss man die Frage, ob auch die Ornamentik der Mincopie ihre Motive aus der Natur geschöpft habe, vorläufig unbeantwortet liegen lassen.

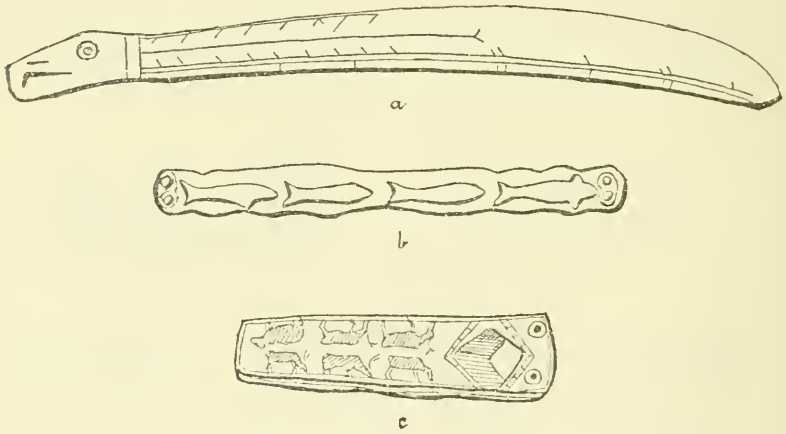


Fig. 8. Knöcherne Geräthe der Eskimos mit Thierornamenten (nach Jacobsen). a. Messer. b. Eimerhenkel. c. Pfeilstrecker.

— Die Zierkunst der Eskimos und ihrer Verwandten, die bedeutend reicher und lebendiger ist, bietet ungleich geringere Schwierigkeiten. Es bedarf in der That keiner langwierigen Untersuchungen, um zu zeigen, dass die Hyperboräer den grössten Theil ihrer Ornamente ihrer Naturbeobachtung verdanken. Man braucht nur einen Blick auf die Figuren zu werfen, welche sie auf ihre knöchernen und hölzernen Geräthe graviren oder schnitzen: — der Vogelkopf des Messers, die Fische auf dem Eimerhenkel, die Rennthiere auf dem Pfeilstrecker, — sie Alle sind so vortrefflich charakterisirt, dass es

unmöglich ist, sie nicht zu erkennen. Häufig giebt man dem ganzen Geräthe die Form eines Thieres. Unsere Abbildung zeigt einen knöchernen Pfeilstrecker, den der Schnitzer zu einem Rennthiere ausgebildet hat und zwei Nadelbüchsen, von denen die erste einen Fisch, die zweite eine Robbe darstellt; und in jeder grösseren ethnographischen Sammlung kann man ähnliche Stücke sehen. Neben diesen frei und naturalistisch behandelten Figuren finden sich indessen auch Naturmotive, die in einer conventionellen Form erstarrt sind. Wir weisen hier nur auf ein Beispiel hin, — auf die kleinen concentrischen Kreise mit scharf hervorgehobenem Mittelpunkte, die fast auf jedem hyperboräischen Knochengeräthe erscheinen. In den meisten Fällen

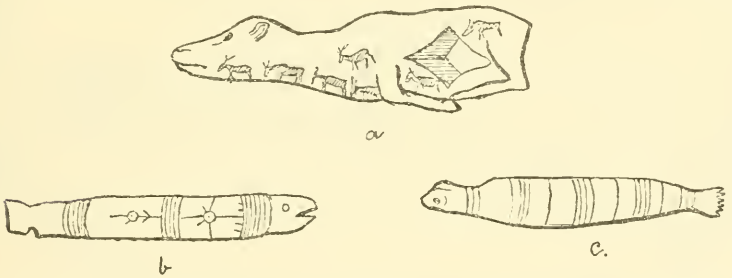


Fig. 9. Knöcherne Geräthe der Eskimos in Thierform (nach Jacobsen). a. Pfeilstrecker. b. und c. Nadelbüchsen.

bedeuten sie ohne Zweifel Augen, in anderen wahrscheinlich die Sonne oder den Mond; und in noch anderen endlich sind sie, nach unserer Vermuthung, als ein Substitut für Perlen aufzufassen, die von den Hyperboräern als Zierrath ebenso hoch geschätzt werden wie von fast allen niederen Völkern. In dieser letzten Bedeutung freilich gehören jene Kreise nicht mehr zu den Naturmotiven; sondern sie leiten uns zu der zweiten Gattung der Ornamente hinüber, welche in der Kunst der Hyperboräer ebenso unverkennbar hervortritt als die erste.

Die Muster dieser zweiten Art unterscheiden sich sehr scharf von denen, welche wir zuerst betrachtet haben. Nicht ein einziges Motiv weist auf ein natürliches Vorbild hin; die parallelen

Bänder, die Säume, die Zickzack- und Kreuzlinien erinnern vielmehr an die Figuren, welche beim Binden, Nähen und Flechten entstehen. Wir haben die verschiedenen Muster erklärt, indem wir sie charakterisirt haben. Wenn ihre Ausführung noch einen Zweifel daran liesse, so würde ihn ein Blick auf ihre Anwendung beseitigen: sie sind sämmtlich aus der zweiten grossen Quelle der Ornamente, aus der Technik, geschöpft, und zwar sind sie Nachbildungen und Umbildungen

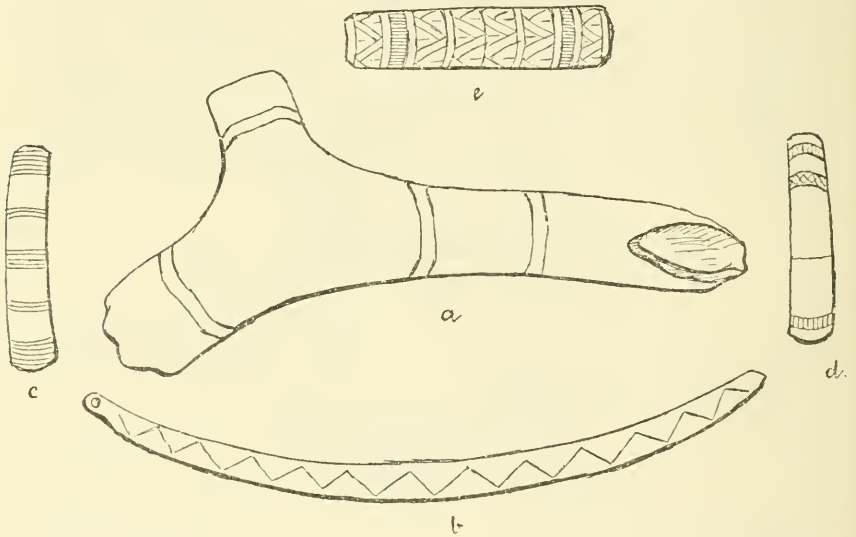


Fig. 10. Knöcherne Geräthe der Eskimos mit Ornamenten nach technischen Motiven (nach Photographie). a. Commandostab. b. Bohrerbogen. c., d., e. Nadelbüchsen.

von Figuren, wie sie durch die textile Technik — im weitesten Sinne des Wortes — hervorgebracht werden. Im Vergleich zu den Naturmotiven erscheinen diese technischen Muster sehr dürftig und einförmig. Die hyperboräische Ornamentik hat sie zwar in ziemlich reichem Masse verwendet, aber sie hat sie nur in einem sehr geringen Masse entwickelt. Im Ganzen greift sie kaum über die allernächsten und allereinfachsten textilen Motive: — das Band, die Naht und den Saum — hinaus.

Ob die Ornamentik der Mincopie ähnliche technische

Motive aufgenommen hat, lässt sich im Allgemeinen weder behaupten noch leugnen. Der erste Eindruck einiger Muster scheint allerdings dafür zu sprechen; aber wir haben bereits erfahren, dass man dem ersten Eindrucke in diesen Fällen nicht trauen darf. Es wäre jedenfalls nicht unmöglich, dass ein Muster, welches wie die Nachbildung eines Flechtwerkes oder

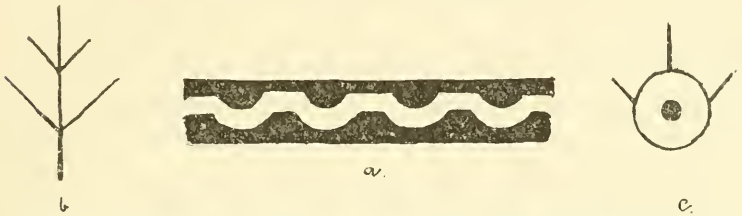


Fig. 11. Ornamentale Details von Knochengeräthen der Eskimos (nach Photographie).

eines Bandes aussieht, in Wirklichkeit die conventionell umgebildete Darstellung einer Thierhaut oder einer Schlange ist. Nur in einem Falle scheint uns der Schluss auf ein technisches Muster ziemlich zuverlässig. Die Mincopie sind das einzige Volk der niedersten Kulturstufe, welches die Töpferkunst übt. Sie

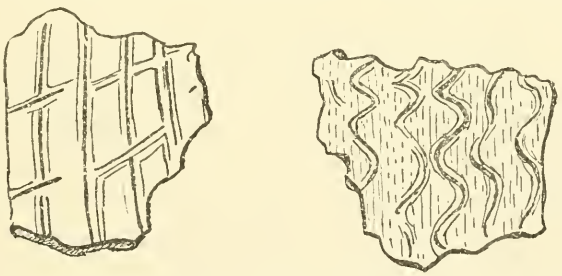


Fig. 12. Topfscherben von den Andamanen (nach Man).

formen aus freier Hand rohe Thonschalen verschiedener Grösse, welche als Kochgeschirre dienen. Eine grosse Zahl dieser Töpfe trägt ein Ornament, welches wir für die Nachahmung eines Flechtwerkes halten. Die blosse augenfällige Aehnlichkeit würde uns freilich noch kein Recht zu unserer Vermuthung geben; dieselbe stützt sich vielmehr vor Allem auf die Thatsache, dass

die Mincopie ihre Gefässe zum Zwecke der Haltbarkeit und Tragbarkeit mit einem Flechtwerke zu umgeben pflegen; — eine Sitte, welche dem Töpfer die Idee des Flechtornamentes so nahe legt, dass sie beinahe unvermeidlich ist. Wir werden übrigens an einer späteren Stelle die Gründe der Uebertragung von Flechtmustern auf Töpferwaren noch etwas eingehender betrachten.

In der australischen Ornamentik lassen sich technische Motive mit Sicherheit in der Bemalung einzelner aus Gräsern geflochtenen Körbe, und an den Speeren nachweisen, deren Schäfte häufig mit eingeritzten oder aufgemalten Bändern geschmückt sind [1]. Auch auf den Schilden und Keulen sieht man nicht selten Muster, die ausserordentlich an Bänder, Knüpf- und Flechtarbeiten erinnern; und in manchen Fällen darf man aus dieser Aehnlichkeit ohne Zweifel auf den Ursprung schlies-

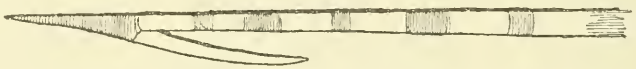


Fig. 13. Australischer Speer mit technischem Ornament (nach Br. Smyth).

sen. Allein die meisten dieser Muster haben wir bereits für stylisirte Darstellungen von Haaren, Federn oder Schuppen erklärt. Wenn der erste Augenschein einer solchen Deutung zuweilen widerspricht, so sprechen innere Gründe desto entschiedener für sie. Es ist nicht leicht verständlich, warum der Australier auf Gegenständen, die weder durch ihre Herstellung noch durch ihren Gebrauch irgend welche Beziehungen zur Textilkunst haben, Band- und Flecht-Muster anbringen sollte; hingegen werden wir sehen, dass es ihm allerdings sehr nahe liegen muss, seine Waffen mit stylisirten Nachahmungen von Thieren und Thierhäuten zu schmücken.

Die Farben treten in der primitiven Ornamentik bedeutend hinter den Formen zurück. — Die Angriffswaffen der

[1] Eine Abbildung von zwei solchen Körben findet man in Ratzel, Völkerkunde. II, 58.

Australier sind in der Regel nicht bemalt; die Muster der Schilde dagegen werden gewöhnlich durch eine polychrome Bemalung gehoben, und zwar meist in der Weise, dass man die eingetieften Linien der Zeichnung mit den verschiedenen Pigmenten, z. B. abwechselnd mit Weiss und mit Roth ausfüllt. In anderen Fällen ist das Muster nur aufgemalt. Die Farben, welche die Australier auf ihren Geräthen anbringen, sind dieselben, mit denen sie den eigenen Körper schmücken. Roth und Weiss werden auch hier bevorzugt, während Schwarz und Gelb minder häufig erscheinen; Blau, welches man selten sieht, scheint meist europäischer Herkunft zu sein. Unter den Combinationen, welche aus diesen fünf Farben gebildet werden, herrscht die Zusammenstellung von Weiss und Roth entschieden vor. Im Uebrigen ist es uns nicht gelungen, in der Anordnung der australischen Dekorationsfarben irgend ein leitendes Princip zu entdecken. Man darf jedoch vermuthen, dass sich auch die Färbung der australischen Ornamente oft nach natürlichen Vorbildern richtet. Das bunte Muster jenes Queensländischen Schildes z. B. (Fig. 4, b) ähnelt auffallend einer Schlangenhaut. Nicht selten mögen die Farben aber auch ganz willkürlich gewählt sein. — Die andamanische Ornamentik gleicht der australischen in der Färbung eben so sehr als in der Zeichnung. Auch die Mincopie werden nicht müde, Combinationen von weissen und rothen Linien zu wiederholen. Daneben wird, wie bei der Körperbemalung, noch ein Braun angewendet; Schwarz und Gelb dagegen scheinen ganz zu fehlen. — Am farbenärmsten endlich ist die Zierkunst der Hyperboräer, deren Muster sich von dem gelbweissen Knochengrunde meist schwarz, und zuweilen roth, immer aber nur monochrom abheben. —

Das ist Alles, was wir mit einiger Bestimmtheit über die Herkunft der primitiven Ornamente sagen können. Es ist wenig genug; aber mehr durfte man kaum erwarten; denn es ist nicht leicht, dort zu ernten, wo noch Niemand gesäet hat. Das Problem des Ursprunges der primitiven Ornamente kann nur durch eingehende und umfassende Untersuchungen an Ort

und Stelle gelöst werden, und diese sind bisher noch nirgends versucht. Da es leider nicht in unserer Macht liegt, eine solche Unternehmung auszuführen, so müssen wir uns begnügen, sie anzuregen, indem wir die ganze Armuth und Unsicherheit unseres Wissens unverhüllt zeigen.

Bisher haben wir alle Figuren, die wir auf den Geräthen der primitiven Völker fanden, als Ornamente bezeichnet. Wir haben indessen schon in der Einleitung erkannt, dass dieser Name nach strengem Rechte nur einem Theile derselben gebührt, während die übrigen, — als Schriftzeichen, Eigenthümermarken und Stammeswappen — wenigstens keine rein ästhtiseche

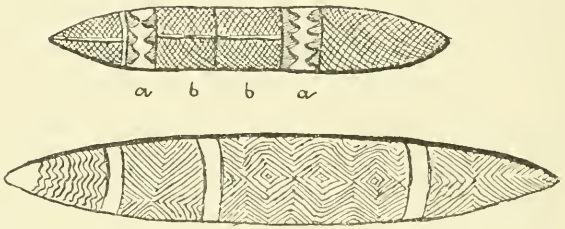


Fig. 14. Ein Botenstock und ein Schild aus Australien. Der Botenstock (nach Howitt) enthält in seiner Ritzung eine Einladung zur Jagd auf Emus (a) und Wallabys (b).

Bedeutung besitzen. Versuchen wir, ob sich die beiden Gruppen sondern lassen.

Unsere Schriftzeichen gleichen im Allgemeinen unseren Ornamenten so wenig, dass man sie kaum verwechseln kann; in Australien dagegen sind Schriftzeichen und Ornamente einander so ähnlich, dass man sie kaum zu unterscheiden vermag. Wenn man die Ritzungen auf dem Botenstocke (Fig. 14) — die nach der Angabe eines Eingeborenen eine Aufforderung zu einer gemeinsamen Jagd ausdrücken sollen, — auf einem Schilde fände, so würde man sie sicher für ein gewöhnliches ornamentales Muster halten. Ein Europäer vermag die Schriftzeichen der Australier in der That fast immer nur daran zu erkennen, dass sie auf einem solchen Stäbchen angebracht sind.

Allein die Australier ritzen ihre Runen nicht bloss auf Botenstöcke. „Sie pflegen wichtige Ereignisse auf ihren Wurfhölzern aufzuzeichnen“, wird von einem südlichen Stamme berichtet; und im Norden scheint der gleiche Brauch zu bestehen, denn Brough Smyth bildet einige Figuren von queensländischen Bumerangs ab, mit der Bemerkung, „dass alle diese Figuren eine Bedeutung haben, welche den Schwarzen verständlich ist“[1]. Wenn man aber auf Grund dieser lakonischen Andeutungen den Versuch macht, die beschriebenen Waffen von den verzierten zu sondern, so muss man sich sehr bald überzeugen, dass alle Mühe verloren ist. Es fehlt eben an jedem zuverlässigen Kriterium. Wissen wir doch noch nicht einmal mit Sicherheit, ob die Australier überhaupt conventionell fixirte Schriftzeichen besitzen[2]. — Ebenso ungenügend ist Alles, was wir über das Verhältniss von Ornamenten und Schriftzeichen bei den Hyperboräern sagen können. Man hat behauptet, dass die Thierfiguren auf den Geräthen vielfach die Bedeutung von Schriftzeichen haben, — dass z. B. sechs Rennthiere auf einem Pfeilstrecker einfach die Zahl der Thiere ausdrücken sollen, welche der Besitzer erlegt habe. Es ist möglich, dass eine solche Deutung in einzelnen Fällen berechtigt ist; aber in den meisten Fällen ist es nicht wahrscheinlich. Die Jägervölker des Nordens gebrauchen allerdings eine Bilderschrift. Allein jenen durchaus naturalistisch und frei gebildeten Zeichnungen fehlt das Merkmal, welches die hyperboräische wie jede andere

[1] Brough Smyth. II, 259 u. I, 285.

[2] „Unter einigen Stämmen giebt es unzweifelhaft conventionelle Formen, und es ist von der äussersten Wichtigkeit, festzustellen, in welcher Ausdehnung sie gebraucht und von welchen Stämmen sie verstanden werden. Ueber diese und andere interessante Fragen waren die Untersuchungen noch im Gange, als die Resultate meiner Forschungen veröffentlicht werden mussten.“ — Brough Smyth. I, LIV. Danach durfte man hoffen, dass die Ergebnisse jener äusserst wichtigen Untersuchungen nachträglich herausgegeben werden würden. Unseres Wissens ist jedoch bisher Nichts dergleichen geschehen.

Bilderschrift charakterisirt, — die conventionelle und gleichsam abgekürzte Form der Figuren. Indessen befinden sich unter unseren hyperboräischen Ornamenten in der That auch Motive dieser letzten Art — z. B. jene Kreise, die wir als Sonnen- oder Mondbilder deuteten. Solche Kreise werden besonders häufig auf einer Linie zu einer regelmässigen Reihe geordnet: und da eine ganz ähnliche Figur in der indianischen Bilderschrift einen Zeitverlauf ausdrückt, so ist es sehr möglich, dass diese Reihe bei den Hyperboräern einen entsprechenden Sinn besitzt. Freilich, wenn man uns fragt, ob dieselbe nicht vielleicht doch eine Perlenschnur darstellen solle, so müssen wir zugeben, dass die letzte Deutung gerade so wahrscheinlich ist

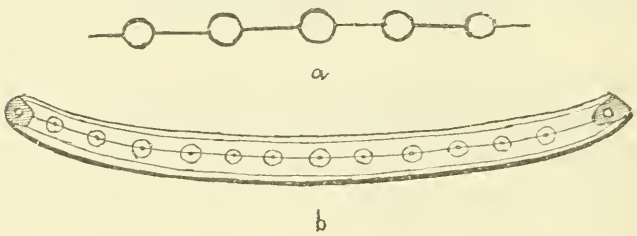


Fig. 15. a. Indianisches Bilderschriftzeichen für einen Zeitverlauf (nach Mallery). b. Bohrerbogen der Eskimos (nach Photographie).

als die erste. Man kann eine Vermuthung gegen eine andere abwägen und vertauschen; aber am Ende bleibt es doch immer bei Vermuthungen.

Ungleich leichter und sicherer lassen sich die Eigenthümermarken von den eigentlichen Ornamenten unterscheiden. Es ist längst bekannt, dass fast bei allen Jägerstämmen die Waffen jedes Individuums durch ein bestimmtes Zeichen kenntlich gemacht werden; und es ist nicht schwer einzusehen, warum sich dieser Gebrauch der Eigenthümermarken gerade auf der Kulturstufe der Jagd so allgemein entwickelt hat. Das Thier, welches von einem Pfeile oder von einem Speere tödtlich getroffen ist, fällt nicht immer auf der Stelle, sondern wird häufig erst

später an einem anderen Orte verendet aufgefunden. Auf diese Weise aber würde dem Jäger seine Beute verloren gehen, wenn er seinen Rechtsanspruch nicht durch die Marke der Waffe, welche noch in der Wunde haftet, beweisen könnte. — Der Australier, der ein Bienennest aufgespürt hat, schneidet in die Rinde des Baumes seine Marke ein; und das Nest wird fortan ebenso als sein persönliches Eigenthum geachtet, wie die Waffen und Geräthe, welche dasselbe Zeichen tragen. Zuweilen bezeichnen übrigens die Marken auf den australischen Waffen nicht sowohl den Besitzer als den Verfertiger. „Jedes Stück", sagt Horery von einem Stamme, „trägt die Marke des Handwerkers. Die Zeichen bestehen in gebogenen oder gezackten Linien und Rauten"[1]. Leider hat er keine Abbildungen beigefügt, und es ist daher unmöglich, zu entscheiden, ob jene Musterzeichen nur in einzelnen Marken bestehen oder ob sie mit den früher beschriebenen Hautmustern identisch sind. Wenn man von der einen australischen Eigenthümermarke, welche in den „Reliquiae Aquitanicae" abgebildet ist, auf alle schliessen dürfte, so wäre es nicht schwer, die Marken von den Ornamenten zu unterscheiden. Denn hier wird das Zeichen thatsächlich nur von einigen einzeln stehenden Kerben gebildet, welche keine Aehnlichkeit mit einem dekorativen Muster zeigen[2]. — Die Marken, mit denen die Eskimos ihre Geräthe, vornehmlich aber ihre Pfeile und Harpunen zu zeichnen pflegen, sind ziemlich gut bekannt und können im Allgemeinen kaum mit den Ornamenten verwechselt werden. Sie bestehen in der Regel aus einer geraden oder leicht gebogenen Linie, von der sich kürzere Striche in verschiedener Zahl und Richtung abzweigen (vergl. Fig. 11, b.). Daneben kommen freilich auch andere mehr ornamentale Formen vor. Von dieser Art sind

[1] Journ. Anthrop. Inst. VII, 253.

[2] Ganz denselben undekorativen Character haben die Ritzungen, die wir auf der Rückseite zahlreicher Schilde gefunden haben, und in denen wir Eigenthümer- oder Handwerkermarken vermuthen. —

z. B. die Marken auf den Rudern aus dem Kotzebue-Golf, welche wir hier nach Choris abbilden, „auf denen in verschiedener Farbe verschiedene Zeichen gemalt sind, an denen jedes Individuum sein Eigenthum erkennt". — Die Eigenthümermarken der Mincopie endlich haben mit ihren Ornamenten schlechterdings Nichts gemein. Jeder Jäger bezeichnet seine Pfeile und Speere durch eine besondere Knüpfung der Schnur, welche die Spitze der Waffe mit dem Schafte verbindet.

Wir sind ohne Zweifel von einer gründlichen Kenntniss der primitiven Eigenthümermarken noch weit entfernt; allein soweit unsere Kenntniss reicht, giebt sie uns das Recht, zu

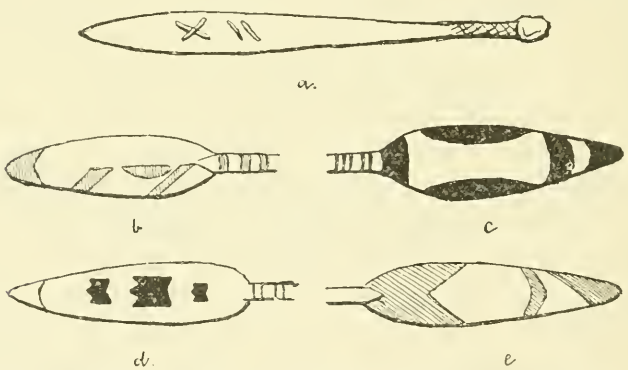


Fig. 16. Eigenthümermarken. a. Australische Keule (nach Lartet und Christy). b., c., d., e. Aleutische Ruder (nach Choris).

sagen, dass nur ein verhältnissmässig kleiner Theil der primitiven „Ornamente" dem Zwecke der individuellen Eigenthumsbezeichnung dient. Um so zahlreicher aber sind die socialen Eigenthumsmarken, die Stammes- und Familienabzeichen, — wenigstens unter den Ornamenten der Australier. — Schon Collins erzählt, dass jeder australische Stamm für die Dekoration seiner Werkzeuge und Waffen eine besondere Form benutzte, an der man erkannte, in welches Gebiet die Gegenstände gehörten; und Brough Smyth deutet wenigstens für die Stämme am oberen Darling an, welcher Art diese Formen waren. „Sie stellten auf ihren Schilden die Kobongs ihrer

Stämme dar". Das Kobong des Australiers entspricht dem Totem des Indianers. Es ist in den meisten Fällen irgend ein Thier, — ein Känguru, ein Habicht, eine Eidechse oder ein Fisch, — nach dem sich die Angehörigen einer Sippe oder eines Stammes nennen, und welches sie als Schutzdämon, vielleicht auch als Ahnherrn verehren. „Das Kobong des Eingeborenen", sagt Gerland, „ist sein bester Freund, der ihm überall Schutz und Hilfe leistet". — Der australische Krieger steht also zu seinem Kobongthiere in demselben Verhältnisse, in dem sich einst der europäische Ritter mit seinem Wappenthiere fühlte. Denn auch unsere Wappenthiere waren ursprünglich keineswegs die geistreichen Tugendsymbole, zu denen sie eine spätere rationalistische Deutung gemacht hat; sondern Nichts mehr und Nichts weniger als die Schutzmächte oder die Ahnen der Geschlechter. Die nächste und natürlichste Consequenz dieser Vorstellungen aber ist sicher der Gedanke, das Bild des Geschlechtsthieres als schutzmächtigen Fetisch auf den Waffen anzubringen; und so malt der europäische Krieger einen Bären oder einen Adler auf seinen Schild, während der Australier den seinen mit dem Bilde eines Känguru oder einer Schlangenhaut schmückt.

Die Erkenntniss, dass die australischen Waffen-Ornamente zum grossen Theile Wappenbilder sind, erhellt zugleich zwei Punkte, die wir schon erwähnt, aber noch nicht erklärt haben: — die häufige Verwendung von thierischen Hautmustern und ihre eigenthümliche conventionelle Umbildung. Der Eingeborene, dessen Kobong irgend ein grösseres Thier ist, — und in dieser Lage befinden sich die Meisten, — könnte seinen Schild offenbar mit keinem passenderen Stammesabzeichen und mit keinem kräftigeren Fetisch schmücken als mit der Haut seines Wappenthieres. Allein während ihn die Kobongverehrung mit der einen Hand auf diesen natürlichen Schmuck hinwies, hielt sie ihn mit der anderen davon zurück. Der Australier darf nämlich sein Kobongthier nicht tödten; oder er lässt ihm doch, wo jenes Verbot nicht mit voller Strenge gilt, wenig-

stens eine gewisse Schonung zu Theil werden. Die wirkliche Haut konnte oder durfte also nicht verwendet werden; und infolgedessen hat man sie denn durch eine eingeritzte oder aufgemalte Nachahmung ersetzt. Diese Nachahmungen sind fast niemals naturgetreu; die meisten erinnern in ihrer eckigen und starren Regelmässigkeit weit eher an ein Flechtwerk als an einen Pelz oder ein Gefieder. Man könnte diesen Umstand zunächst für einen Mangel halten, der durch die geringe bildnerische Befähigung der rohen Australier verschuldet sei. Allein gerade die Australier beweisen im Uebrigen ein ganz ausserordentliches Talent für naturwahre Darstellungen. Auch das Material und die Technik geben, obwohl sie sicher nicht ohne Einfluss gewesen sind, keine genügende Erklärung; denn man findet auf den australischen Holzgeräthen Gravirungen genug, die mit denselben Mitteln ungleich freier und naturalistischer ausgeführt sind. Da man also den Grund nicht in dem Können der Australier nachweisen kann, so muss man wohl annehmen, dass er in ihrem Wollen liegt. Und hier liegt er in der That. Jene Hautzeichnungen sind Wappenbilder; die Wappenbildnerei aber strebt in Australien ebenso wenig nach Naturwahrheit als in Europa. Es kam hier durchaus nicht darauf an, das wirkliche Muster eines Känguru oder einer Schlange naturgetreu nachzubilden; sondern es handelte sich darum, das Känguru- oder Schlangenmuster eines bestimmten Stammes darzustellen. Der Australier, welcher zuerst die Hautzeichnung einer Schlange auf seinen Kampfschild malte, bemühte sich wahrscheinlich, dieselbe möglichst naturgetreu nachzuahmen; allein die Uebrigen ahmten nicht mehr das natürliche Vorbild, sondern das künstliche Nachbild nach, welches zum Wappen geworden war; und da man ausserdem das natürliche Bestreben hatte, das Stammeszeichen in eine fest bestimmte und leicht erkennbare Form zu prägen, und zugleich — vor allen Dingen — die Form der Bequemlichkeit zu Liebe immer einfacher gestaltete, so musste sich die Darstellung im Laufe der Zeit immer weiter von der Natur entfernen. Auf diese Weise sind am Ende jene selt-

samen Gebilde entstanden, in welchen die Aesthetik Beweise für ihre Theorie von den geometrischen Urmotiven der Ornamentik erblickt. — Die Australier wählen ihre Stammesmarken ohne Zweifel meist aus der Thierwelt; indessen dieser Brauch herrscht doch keineswegs allgemein. Wir haben wenigstens ein merkwürdiges Beispiel anderer Art kennen gelernt: — jene geographischen Skizzen, mit denen einige südliche Stämme ihre Waffen zeichnen.

Wie nicht alle Stammesabzeichen thierische Figuren sind, so darf man noch viel weniger alle thierischen Figuren, die man auf den australischen Geräthen findet, für Stammesabzeichen halten. Nichts verwehrt uns die Annahme, dass die Eingeborenen häufig auch solche Thiere nachbilden, die mit ihrem Kobongglauben in keinerlei Beziehungen stehen; und zwar zu keinem anderen Zwecke als zum Schmucke. Jener Gewährsmann Bulmer's z. B. wählte für seine Dekorationen willkürlich die verschiedensten Vorbilder.

Am allerwenigsten aber geht es an, nach der „Methode der wechselseitigen Erhellung", von der Bedeutung eines Theiles der australischen Thierornamente aus, den „verborgenen Sinn" der hyperboräischen Thierfiguren zu erschliessen. Die Thierornamente der Hyperboräer sind sicherlich keine Früchte des Totemismus; denn der Totemismus, der über den amerikanischen Continent so weit verbreitet ist, hat im äussersten Norden keine Wurzel geschlagen[1]. Wir wissen nicht, ob die Hyperboräer überhaupt Stammesabzeichen irgend welcher Art auf ihren Geräthen anbringen. Es ist möglich; indessen der Stammesverband besitzt für diese in kleinen Gruppen weit zerstreut lebenden Völker eine so geringe Bedeutung, dass es kaum

[1] Wenigstens findet man ihn dort nicht wie in Australien und in vielen Theilen Amerikas als allgemeine Institution und Princip einer socialen Gliederung. Das Verhältniss der hyperboräischen Zauberer zu ihren dienstbaren Dämonen, die man sich oft als riesige Eisbären vorstellt, erinnert dagegen allerdings an das Verhältniss eines indianischen Kriegers zu seinem Totem.

wahrscheinlich ist. — Die Ornamente der Mincopie endlich unterscheiden sich nicht nach den verschiedenen Stämmen, sondern nach den verschiedenen Geräthen: — sie können also keinesfalls als sociale Abzeichen dienen.

Wir haben unter den primitiven Ornamenten bereits Schriftzeichen, Eigenthümermarken und Stammeswappen erkannt; es wäre seltsam, wenn unter ihnen nicht auch religiöse Symbole und Zauberzeichen verborgen wären. Wir haben in der That bereits eine ganze Anzahl gefunden: jene australischen Kobongfiguren, die nicht bloss Wappen, sondern vermuthlich auch Fetische darstellen. Ausserdem giebt es in Australien die sogenannten Zauberhölzer, d. h. Stäbchen und Brettchen, deren sich die „klugen Männer" bei ihren Künsten bedienen. Sie sind fast regelmässig mit Gravirungen bedeckt. Auf einzelnen Stücken entdeckt man menschliche und thierische Umrisse: — die meisten aber tragen ein Gewirr von seltsamen Figuren, die wir kaum zu unterscheiden, geschweige denn zu deuten vermögen. Indessen diese räthselhaften Gebilde kommen eben, soviel wir wissen, nur auf jenen Zauberhölzern vor und können desshalb nicht leicht mit unseren Ornamenten, sondern höchstens mit den Schriftzeichen verwechselt werden, denen sie überdies vielleicht wesensverwandt sind. — Wir sind überzeugt, dass sich auch unter den Figuren, welche die Hyperboräer auf ihre Geräthe ritzen, mehr als ein magisches Zeichen befindet; allein unglücklicher Weise bieten die Berichte für eine Untersuchung so gut wie gar keinen Anhalt[1].

Unter all den Ornamenten, für die wir bisher eine ausserästhetische Bedeutung nachgewiesen haben, befand sich kaum

[1] Eine kranke Australierin erzählte ihrem europäischen Arzte, dass ihr Name von einem Eingeborenen in einen Baum geschnitten sei — ein sicheres Zeichen ihres nahen Todes. Der Name der Kranken war Murran d. h. Blatt; und in der That fand man nach ihrem Tode auf dem Stamme eines Eukalyptus Figuren von Blättern eingeritzt, welche die Zauberer einem Geiste zuschrieben (Br. Smyth. I, 469). Solche Figuren an Bäumen findet man auch in der Nähe von Gräbern und an den Orten, wo Jüng-

ein technisches Motiv: man könnte daher vermuthen, dass die primitive Zierkunst wenigstens die technischen Motive immer nur aus einem rein ästhetischen Bedürfnisse gewählt habe. In der That, was sollte einen trägen Mincopie bewegen, auf der Aussenseite seines irdenen Kochtopfes die Nachahmung eines Geflechtes einzutiefen, wenn nicht ein unmittelbares Wohlgefallen an dem regelmässigen Muster? — Vielleicht gerade seine Trägheit, sein träges und zähes Festhalten an dem Hergebrachten. Holmes hat in seinen Abhandlungen über die Keramik indianischer Stämme ausführlich dargelegt, warum die primitiven Töpfer ihre Erzeugnisse so häufig mit textilen Mustern dekoriren. Die Töpferei ist eine verhältnissmässig junge Kunst; sie ist wenigstens weit jünger als die Flechterei, welche selbst die rohesten Stämme schon ziemlich hoch ausgebildet haben. Der Korb ist überall der Vorgänger des Topfes gewesen und er ist infolgedessen überall sein Vorbild geworden[1]. „Das Thongefäss ist ein Usurpator, der sich sowohl die Stelle als das Kleid seines geflochtenen Vorgängers aneignet". Man sucht den neuen Topf dem altgewohnten Korbe so ähnlich als möglich zu gestalten, in allen Beziehungen, in den unwesentlichen ebenso gut als in den wesentlichen. Man ist nicht zufrieden, dem neuen Gefässe die zweckmässige Rundung des alten zu geben; man giebt ihm auch die Musterung eines geflochtenen Korbes; — nicht weil man dieselbe für zweckmässig oder für schön hielte, sondern weil man sich so an sie gewöhnt hat, dass man sich ein Gefäss nicht wohl ohne sie denken kann. Diejenigen, welche eine so conservative Sinnesart selbst für „Wilde" zu unvernünftig finden, erinnern wir daran, dass auch das Landvolk in einzelnen Gegenden unseres civilisirten Vaterlandes für seine Schüsseln oder für die Zifferblätter seiner Wanduhren

lingsweihen gefeiert wurden. Ueber ihre Bedeutung ist indessen Nichts bekannt.

[1] Bei verschiedenen Stämmen dienen Körbe auch heute noch als Flüssigkeitsbehälter, — z. B. bei den Kaffern und bei mehreren amerikanischen Stämmen.

immer wieder dieselbe Bemalung verlangt, und zwar aus keinem anderen Grunde, als weil die plumpen Rosen auf dem Zifferblatte und die hässlichen weissen Schnüre auf dem Geschirre nun einmal dazugehören. — Auf ganz ähnliche Weise lassen sich die Bandornamente auf den Speeren der Australier erklären. Das aufgemalte oder eingeritzte Band vertritt ein wirkliches Band, das ehemals allgemein zur Befestigung der Klinge gebraucht und später durch einen technischen Fortschritt überflüssig gemacht wurde[1]. — Sollten die zierlichen „geometrischen" Ritzungen auf den Knochengeräthen der Hyperboräer nicht dieselbe Entstehungsgeschichte haben? — Es ist allerdings augenscheinlich, dass die meisten nicht blosse Nachahmungen technischer Gebilde, sondern freie Umbildungen und Ausgestaltungen technischer Motive sind. Immerhin aber dürfen wir annehmen, dass die Verzierung auch hier mit der Nachahmung von wirklichen Bändern und Schnüren begann, die man zunächst nur der Gewohnheit zu Liebe anbrachte. —

Wir wollen weder uns noch Andere darüber täuschen, dass sich Alles, was wir hier über den Ursprung der technischen Ornamente gesagt haben, nur auf Vermuthungen gründet; allein diese Vermuthungen haben einen so hohen Grad von Wahrscheinlichkeit, dsss wir nicht wagen, den technischen Ornamenten den rein ästhetischen Werth zuzuschreiben, den wir den naturalistischen absprechen mussten. — In jedem Falle

[1] In dem Freiburger Museum befinden sich zwei nordaustralische Wurfspeere, die eine gute Illustration zu unserem Satze bilden. Die Quarzitklinge des ersten ist an den Schaft geschnürt; die Obsidianklinge des zweiten dagegen mit einer gummiartigen Masse an den Schaft geklebt. Die Gummischeide aber, welche Schaft und Klinge verbindet, ist mit Bandornamenten bemalt. — Man könnte das Verhältniss freilich auch umgekehrt auffassen; — in der Weise, dass die Befestigung durch Verklebung als die minderwerthige, der vollkommeneren und kostbareren Verschnürung wenigstens oberflächlich ähnlich gemacht werden sollte. Aber auch in diesem Falle würde die Bemalung keine rein ästhetische Bedeutung haben.

reichen unsere Untersuchungen aus, um uns zu dem Geständnisse zu zwingen, dass ein sehr grosser Theil der Figuren, welche wir Anfangs als primitive Ornamente d. i. als Verzierungen bezeichnet haben, in erster Linie keineswegs aus einem ästhetischen Bedürfnisse, sondern aus ganz verschiedenartigen Motiven entstanden sind. Ausserdem müssen wir bekennen, dass es praktisch vollkommen unmöglich ist, diese scheinbaren Ornamente von den wirklichen zu sondern. Zum Glück dürfen wir hinzufügen, dass es auch unnöthig ist. Es ist bereits an einer früheren Stelle darauf hingewiesen, dass alle jene religiösen Symbole, Stammeswappen, Eigenthümermarken und Schriftzeichen neben ihrer praktischen auch eine ästhetische Function haben, und dass wir sie desshalb gleichsam als secundäre Ornamente neben den eigentlichen, primären, betrachten können. Anstatt diese allgemeinen Ausführungen zu wiederholen, ziehen wir es vor, sie hier an einem einzelnen Beispiele zu demonstriren. Wir wählen dazu diejenige Gruppe, welche den reinen Ornamenten am fernsten steht, — die Schriftzeichen. — Um uns von dem künstlerischen Character der Schrift zu überzeugen, brauchen wir nicht einmal die von Gold und bunten Farben leuchtenden Miniaturen des Mittelalters oder die prachtvollen Drucke der Renaissance mit ihren herrlichen Majuskeltypen hervorzuholen, es genügt schon irgend ein Brief, wie ihn uns die Post täglich in das Haus bringt, — vorausgesetzt, dass er weder von einer allzu ungebildeten noch von einer allzu gelehrten Hand geschrieben ist. Das Erste, was man von einer Handschrift verlangt, ist, dass sie deutlich sei; aber es ist nicht das Einzige. Der Kaufmann, der einen Gehülfen sucht, fordert von dem Bewerber nicht bloss eine gute, sondern eine schöne Handschrift; und auch diejenigen, die ihr Brod nicht durch kalligraphische Künste verdienen, bemühen sich in der Regel, — wenn sie nicht etwa aus ihrer Gymnasialzeit die Ueberzeugung bewahrt haben, dass eine möglichst unklare und hässliche Schrift der klarste und bequemste Beweis für ein ausserordentliches Ingenium sei, — nicht nur klar, sondern auch

gefällig zu schreiben. Man betrachte nur einmal ein Autograph Goethes, namentlich aus seinen späteren Jahren, — z. B. jenes Stammbuchblatt für die Vereinigten Staaten, welches in der Ausgabe des Bibliographischen Institutes reproducirt ist. Wäre es Goethe nur darum zu thun gewesen, deutlich zu schreiben, so hätte er sich offenbar manchen Federzug sparen können. Die liebevolle Ausgestaltung der Majuskeln, die zierlich und zugleich kräftig geschwungenen Bogen und Schleifen, das sorgfältige Einhalten des Linienabstandes, — Alles dies beweist, dass das Autograph nicht nur durch seinen inneren Gehalt, sondern ebensowohl durch seine äussere Erscheinung ästhetisch wirken sollte. In der That macht ein derartiges Schriftstück Goethes wenigstens auf uns einen weit befriedigenderen künstlerischen Eindruck als irgend eine seiner Zeichnungen, die er selbst mit so grossem Wohlgefallen betrachtete[1]. — Von den feinfühligen Japanern vollends wird die Kalligraphie den übrigen schönen Künsten ganz gleich behandelt und geachtet. Mancher grosse Meister der japanischen Malerei verdankt seinen Ruhm nicht minder den Schriftzügen als den Gestalten, welche sein Pinsel geschaffen hat[2]. — Was von der Schrift gilt, gilt, wie gesagt, nicht von der Schrift allein. Die Symbole, die Wappen, die Marken, alle jene Zeichen, die ihrer

[1] Wer nicht mit dem Geiste der Aesthetik vertraut ist, wird es vielleicht unbegreiflich finden, dass sie noch niemals daran gedacht hat, den ästhetischen Charakter der Schrift zu untersuchen. Es liegt auf der Hand, dass ein vergleichendes Studium dieses Materials, welches so reich und so zugänglich ist wie kaum ein anderes, sehr werthvolle Beiträge zu der Kenntniss des Geschmackes ganzer Stände, Völker und Zeiten liefern könnte. Der Gedanke ist freilich zu banal, als dass sich die Aesthetik dadurch auch nur einen Augenblick in ihren sinnreichen Speculationen und Experimenten stören lassen sollte.

[2] „Kosé no Kanaoka, der berühmte Altmeister der Maler, und Ono no Tofu, der gepriesenste Schreibmeister Japans, werden gleich hoch geehrt.“ Brinckmann, Kunst und Handwerk in Japan. I, 174. — Vergl. auch Gonde, L'Art Japonais. I, 195. — Nicht minder wird die Schreibkunst in China geschätzt. „Les peintres chinois ont été,

ersten und wesentlichen Bestimmung nach, praktischen Zwecken der verschiedensten Art dienen, ihrer Form nach gehören sie sämmtlich in das Gebiet der Aesthetik. Bisher hat es die Aesthetik allerdings verschmäht, ihre Hoheitsrechte auszuüben. Fechner, dessen klarer Blick in der Erforschung der einfachsten wohlgefälligen Verhältnisse eine der dringlichsten Aufgaben der Aesthetik erkannte, empfahl und gebrauchte zwar „die Methode der Verwendung, nach der man im Gebrauch vorkommende Formen und Formverhältnisse misst“ [1]. Aber während man Ziegelsteine, Chocoladentafeln, Briefbogen und Galeriebilder mass, vergass man leider die „einfachsten Verhältnisse“ dort zu suchen, wo sie zu finden sind. Man kann es nicht oft und eindringlich genug aussprechen, dass die völlige Vernachlässigung des Studiums der primitiven Formen das schwerste Versäumniss ist, dessen man die Aesthetik anklagen muss. Es handelt sich hier um nichts Geringeres als um die Lösung der Frage, ob es allgemein gültige Bedingungen für das ästhetische Gefallen, ob es, wenigstens im menschlichen Sinne, ein absolutes Schöne giebt. Die Aesthetiker pflegen die absolute Gültigkeit ihrer Principien freilich als selbstverständlich anzunehmen; aber es hat schon Vieles gegeben, das man für selbstverständlich hielt, bis man eines Tages fand, dass die Dinge in Wirklichkeit beträchtlich anders aussahen als es sich die Schulweis-

avant tout, des dessinateurs et des calligraphes. — La nature même de l'écriture chinoise impose à celui qui en veut tracer les caractères une étude, une éducation de l'oeil et de la main, analogues à celles qu'exige le dessin. Les traits de ces caractères ont, en effet, des ténuités, des souplesses, des brusqueries d'arrêt, des grâces de courbure, des énergies soudaines ou des écrasements progressifs, qu'un très long apprentissage du coup de pinceau, peut seul donner. C'est, en outre, une opinion reçue des lettrés en Chine, que les caractères de l'écriture transmettent à l'idée qu'ils expriment quelque chose de leur beauté graphique, et que la pensée qu'ils enveloppent prend en eux une nuance délicate, un tour particulier.“ — Paléologue, L'Art Chinois, 242.

[1] Fechner, Vorschule der Aesthetik. I, 190.

heit hatte träumen lassen. In jedem Falle muss die Allgemeingültigkeit der ästhetischen Principien erst bewiesen werden: und sie kann nur bewiesen werden durch eine vergleichende ethnologische Untersuchung, die bei den niedersten Völkern beginnen muss. Sollte es sich dabei herausstellen, dass für die ästhetischen Erzeugnisse der Primitiven bereits dieselben Principien massgebend sind, welche das künstlerische Schaffen der Civilisirten beherrschen, so wird sich die weitere Frage erheben, ob diese Principien auf den niederen Stufen bereits in derselben Ausbildung erscheinen als auf den höheren; oder ob sich nicht vielmehr ein Unterschied zwischen ihren älteren und jüngeren Formen, eine Entwicklung vom Gröberen zum Feineren, vom Einfachen zum Zusammengesetzten nachweisen

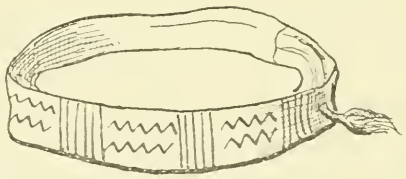


Fig. 17. Gürtel der Mincopie (nach Man).

lässt. Die folgenden Bemerkungen enthalten Nichts weniger als eine erschöpfende Antwort auf diese Fragen. Wir müssen und dürfen uns hier damit begnügen, auf einige zunächst liegende Punkte hinzudeuten.

Wenn wir das Muster eines andamanischen Gürtels mit dem Muster unserer Zimmertapete vergleichen, so erkennen wir durch alle Verschiedenheiten hindurch sofort, dass es ein und dasselbe Princip ist, welches beiden zu Grunde liegt. Die schrägen Striche auf dem Gürtel wiederholen sich gerade so wie die Blumensträusse auf der Tapete in regelmässigen Zwischenräumen: die Striche wie die Sträusse bilden rhythmische Reihen. Diese Analogie aber ist keineswegs auf diesen einzelnen Fall beschränkt; wenn wir unsere vergleichenden Betrachtungen fortsetzen, gelangen wir vielmehr zu der Ueberzeugung, dass das Princip der rhythmischen Anordnung in der

Kunst der niedersten Naturvölker nicht minder deutlich und häufig hervortritt als in der Kunst der höchsten Kulturvölker. Man darf daher annehmen, dass das Wohlgefallen am Rhythmus in der That ein allgemeines menschliches Gut ist[1]. Das Wesen des Rhythmus besteht in der regelmässigen Wiederholung irgend einer Einheit: — eines Tones, einer Bewegung, — in unserem Falle — einer Figur. Die rhythmische Einheit braucht indessen keine Einheit im strengsten Sinne zu sein; es ist sogar die Regel, dass sie aus mehreren Elementen zusammengesetzt ist; in jedem Falle aber muss sie als Einheit wirken. Der denkbar einfachste Fall ist offenbar da gegeben, wo eine rhythmische Reihe durch die regelmässige Wiederholung einer wirklichen Einheit: eines Punktes, einer Graden oder einer Kreislinie gebildet wird. In der Dekorationskunst der höheren Völker sind die Beispiele dafür verhältnissmässig selten; um so häufiger aber findet man sie, bezeichnend genug, in der primitiven Ornamentik[2]. Auf den Geräthen der Mincopie sieht man nicht selten rhythmische Reihen, die lediglich aus schrägen parallelen Röthelstrichen bestehen, welche in regelmässigen Abständen aufeinander folgen. Die Australier verzieren den Rand ihrer Schilde zuweilen mit einer Reihe von einfachen kleinen Kreisen; und dasselbe bescheidene Ornament ist unter den Hyperboräern allgemein beliebt. Auch die Reihen von Thierfiguren, welche die Eskimos auf ihren knöchernen Werkzeugen anbringen, stehen noch ganz auf dieser untersten

[1] Die Gründe dieses Wohlgefallens haben wir hier nicht zu untersuchen. Es würde uns übrigens unmöglich sein, eine befriedigende Erklärung zu geben. Wie unzulänglich alle Hypothesen sind, mit denen man sich bisher begnügt hat, hat Gurney in seinem Buche „The Power of Music“ gründlich dargethan.

[2] Im civilisirten Europa werden solche einfachen Reihen fast nur noch in der Volkskunst angewendet, namentlich in der Töpferei. Man sieht sie z. B. häufig auf den Rändern der schönen irdenen Schüsseln, welche die Heimberger Hausindustrie (Heimberg bei Thun) auf die schweizerischen und süddeutschen Jahrmärkte schickt.

Entwicklungsstufe der rhythmischen Ordnung. Es giebt indessen keinen Stamm, der noch auf sie beschränkt wäre. In der Regel gefällt sich auch die primitive Ornamentik in der Bildung weit complicirterer Rhythmen. Der Fortschritt lag freilich so nahe, dass man ihn nicht hätte vermeiden können. In jener andamanischen Reihe schräger Linien z. B. brauchte man nur den oberen Endpunkt jeder Linie mit dem unteren der nächsten zu verbinden; — und man hatte bereits einen Rhythmus höherer Ordnung geschaffen: — die Zickzacklinie[1]. Die Zickzacklinie, deren rhythmische Einheit aus zwei Elementen gebildet ist, ist diejenige Form der rhythmischen Gliederung, welche in der primitiven Ornamentik entschieden vorherrscht. Sie schmückt die meisten Schilde und Keulen der Australier; sie leuchtet in rother und brauner Farbe fast auf allen Geräthen und Waffen der Mincopie; und auf die Nadelbüchsen, Bohrerbügel und Eimerhenkel der Hyperboräer wird kaum ein anderes Motiv so häufig geritzt als sie. Indessen selbst die Ornamentik der Mincopie ist in vielen Fällen schon weit über die Zickzacklinie hinausgeschritten. Auf jenem Gürtel z. B. erscheinen zwei parallele Reihen dieser Art nur als ein Theil einer grösseren rhythmischen Einheit. Wie complicirte rhythmische Reihen die Hyperboräer zuweilen construiren, beweist die zierliche Dekoration der Nadelbüchse, die wir auf einer der vorigen Seiten abgebildet haben (Fig. 10, e.). — Wenn wir der rhythmischen Ordnung, welche in der Ornamentik der Jägerstämme so allgemein herrscht, eine ästhetische Bedeutung zuerkennen, so behaupten wir damit keineswegs ihre ästhetische Entstehung. Im Gegentheil, es ist für uns zweifellos, dass die primitiven Künstler dieses Princip nicht erfunden, sondern gefunden haben, und zwar dort, wo sie es finden mussten, in der

[1] Wir wollen freilich durchaus nicht behaupten, dass die Zickzacklinie überall auf diese Weise entstanden sei. Auch bei den Mincopies kann man sich ihren Ursprung auf sehr verschiedene Weise denken. Uns kommt es hier nur darauf an, sie als eine höhere Entwicklungsform der zunächst verwandten niederen gegenüberzustellen.

Flechttechnik, welche eine rhythmische Anordnung des Materials erfordert. Zunächst ahmte man die textilen Muster wahrscheinlich mehr aus Gewohnheit als aus einem besonderen Wohlgefallen nach, bis man sich allmählich ihres ästhetischen Werthes bewusst wurde und zugleich begann, die rhythmischen Reihen in diesem Sinne weiter auszubilden. Es würde freilich schwer sein, den Punkt zu bestimmen, wo die mechanische Nachbildung aufhört und die ästhetische Fortbildung anfängt. Jedenfalls aber darf man mit demselben Rechte behaupten, dass die

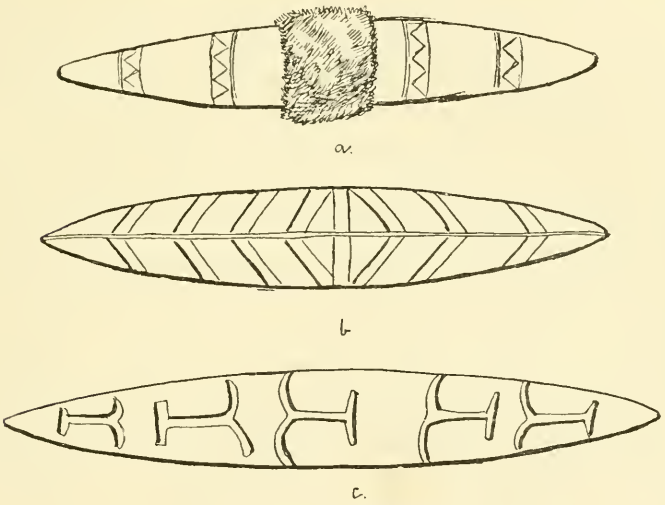


Fig. 18. Australische Schilde (nach Br. Smyth).

rhythmische Gliederung das Wohlgefallen am Rhythmus, als dass das Wohlgefallen am Rhythmus die rhythmische Gliederung entwickelt hat.

Während das Princip des Rhythmus ohne Zweifel durch die Nachahmung technischer Motive in die Ornamentik eingeführt ist, lässt sich ein anderes, ebenso allgemein gültiges, formales Princip aus der Nachahmung natürlicher Motive herleiten: — die Symmetrie. Wir haben gesehen, dass die primitive Decorationskunst mit Vorliebe natürliche Vorbilder benutzt, und zwar besonders menschliche und thierische Formen.

Da aber die Natur diese Vorbilder symmetrisch gebildet hat, so bildete die Kunst ihre nachgeahmten Muster ebenfalls symmetrisch. Dass diese Ableitung mehr als eine willkürliche Construction ist, beweist unter anderem eine eigenthümliche Beschränkung in der Anwendung der Symmetrie, die besonders in der Ornamentik der Australier, also gerade in derjenigen, welche sich am häufigsten an thierische Muster anschliesst, schon ebenso beobachtet wird wie in der antiken und gothischen Decorationskunst. Betrachten wir die umstehenden drei australischen Schilde, und zwar in der verticalen Stellung, in der sie gewöhnlich getragen werden. Der oberste ist vollkommen symmetrisch decorirt, sowohl in verticaler als in horizontaler Richtung. Die Muster der beiden unteren dagegen sind nur in einem Sinne symmetrisch; die Figurenzahl auf ihren verticalen Hälften entspricht sich nicht. Wir erblicken in dieser Eigenthümlichkeit, welche in Australien überaus häufig ist und in Europa für ein Gesetz des guten Styles gilt[1], wie gesagt, einen Beweis für unsere Ableitung. Die einseitig horizontale Symmetrie jener Schildmuster entspricht genau der einseitig horizontalen Symmetrie der thierischen Formen. Die Erkenntniss, dass die primitive Ornamentik das Princip der symmetrischen Bildung der Natur abgelernt hat, giebt uns jedoch nicht das mindeste Recht, zu bestreiten, dass sie es nicht auch aus anderen Quellen geschöpft habe. Wir haben schon im Anfange dieses Capitels darauf hingewiesen, dass man den Geräthen und Waffen aus Rücksichten der Zweckmässigkeit eine symmetrische Form geben musste; und es ist selbstverständlich, dass die symmetrische Form des Geräthes unmittelbar zu einer symmetrischen Anordnung seiner Decoration aufforderte. Jedenfalls muss das künstlerische Princip der Symmetrie sehr naheliegende und sehr allgemeine Gründe haben, denn es giebt schlechterdings kein Volk, welches es nicht bethätigte; und die Schnitzer der austra-

[1] Vergl. Ruskin, Seven Lamps of Architecture. IV Cap. XXVIII.

lischen Schilde erkennen seinen Werth ebenso fraglos an wie die Baumeister des Parthenon[1]. In der Ausführung freilich bleiben die Primitiven meist beträchtlich unter den Anforderungen, die man auf höheren Stufen stellt. Sie sind schon zufrieden, wenn ihre Gebilde nur im Grossen und Ganzen einen symmetrischen Eindruck machen; und namentlich in Australien und auf den Andamanen erträgt man dabei Verstösse, die einem griechischen Auge ohne Zweifel unleidlich erschienen wären. Ausserdem giebt es in Australien neben jenen symmetrischen Formen, welche weitaus die Mehrzahl bilden, auch eine Anzahl durchaus unsymmetrischer Muster. Man sieht einzelne Keulen und Schilde, in deren Ritzungen keine Spur einer symmetrischen Anordnung zu entdecken ist; am häufigsten aber lässt sich diese Abweichung von der Regel auf den Wurfbrettern constatiren. Man erinnert sich dabei unwillkürlich an jenen oben citirten Bericht über die Gewohnheit eines südlichen Stammes, „wichtige Ereignisse auf den Wurfbrettern aufzuzeichnen". — Es ist zum Mindesten möglich, dass einzelne dieser symmetrischen Muster keine Ornamente sondern Schriftzeichen sind, für welche ästhetische Rücksichten nur nebenbei in Betracht kommen. Endlich haben wir bereits eine ganze Gruppe von Figuren kennen gelernt, die auf den Waffen — wie es scheint, nicht selten — zum Zwecke der Stammes- oder Eigenthumsbezeichnung angebracht werden, und deren Eigenart von vornherein eine symmetrische Anordnung ausschliesst: — nämlich jene merkwürdigen Kartenskizzen, von denen wir eine auf Seite 120 abgebildet haben.

Wir müssen es den Aesthetikern überlassen, diese Unter-

[1] Die einzige Ausnahme, auf die man sich berufen könnte, ist nur eine scheinbare. Die Japaner ordnen ihre Decorationen allerdings asymmetrisch an. Aber der eigenthümliche Reiz dieser asymmetrischen Decorationen entsteht erst durch ihre Verbindung mit den symmetrischen Formen der decorirten Gegenstände. Die japanische Kunst ist also von dem Principe der Symmetrie keineswegs unabhängig: sie bethätigt es vielmehr gerade dort, wo sie ihm zu widersprechen scheint.

suchungen weiter zu verfolgen. Hier, wo es weniger darauf ankommt, Fragen zu beantworten als Fragen anzuregen, mögen unsere Andeutungen genügen.

Wir haben schon mehr als einmal Veranlassung gefunden, auf einzelne Beziehungen zwischen der primitiven Ornamentik und der primitiven Kultur hinzuweisen; jetzt, da wir eine Kenntniss von dem allgemeinen Charakter der ersten erlangt haben, können wir versuchen, auch über jene Beziehungen einen allgemeinen Ueberblick zu gewinnen. — In einem früheren Capitel haben wir den Wirthschaftsbetrieb für den wesentlichsten Kulturfactor erklärt, für denjenigen, der allen übrigen Lebensäusserungen einer socialen Gruppe einen bestimmten Charakter verleiht. Wenn diese Behauptung richtig ist, so muss sich auch zwischen der Ornamentik und dem Nahrungserwerbe der Jägerstämme ein Zusammenhang verfolgen lassen. In der That tritt der Einfluss der Jagd schon in dem allgemeinen Charakter der primitiven Ornamentik deutlich genug hervor. Die Armuth und Rohheit ihrer Motive und Formen ist eine Folge und zugleich ein Bild der ganzen geistigen und materiellen Dürftigkeit, zu der diese Völker durch ihre Productionsform verurtheilt sind. Die Noth, welche durch die karge und unsichere Beute niemals für längere Zeit fern gehalten werden kann, verbietet ihnen, den Blick über den engen Kreis derjenigen Dinge hinaus zu richten, die zu ihrem Wohl und Wehe in der nächsten Beziehung stehen; und die Unstätheit, die dem Jägerleben auch in den reichsten Jagdgründen eigen sein muss, verhindert die höhere Ausbildung der Technik, ohne welche eine feinere und reichere Entwicklung der Ornamentik unmöglich ist. Die Armuth der primitiven Decorationskunst ist um so auffallender, da sie bei allen Völkern in der gleichen Form erscheint; im hohen Norden wie in Australien wie auf den Andamanen, überall findet man, mit einigen unwesentlichen Abweichungen, dieselben dürftigen Motive. Diese Einförmigkeit aber deutet wiederum auf den Einfluss des Nahrungserwerbes hin, welcher dieselbe Einförmigkeit besitzt. Hinge der Charakter der Ornamentik,

wie man so oft behauptet, von dem Klima oder von der Race ab, so müsste er wenigstens bei den Australiern und den Hyperboräern grundverschieden sein. — Die Beziehungen zwischen primitiver Production und Decoration lassen sich jedoch auch im Einzelnen nachweisen. Die ornamentalen Motive, welche die Jägerstämme der Natur entlehnt haben, bestehen fast ausschliesslich in thierischen und menschlichen Formen. Sie wählen also gerade diejenigen Erscheinungen, welche für sie das höchste praktische Interesse haben. Die Sorge für die Pflanzenkost, die er freilich nicht entbehren kann, überlässt der primitive Jäger als ein niedriges Geschäft den Weibern: — er selbst schenkt den Pflanzen keine besondere Beachtung. Auf diese Weise erklärt es sich, dass man in seiner Ornamentik auch nicht eine Spur der Pflanzenmotive entdeckt, die sich in der Decorationskunst der civilisirten Völker so reich und anmuthig entfaltet haben[1]. Wir haben schon bemerkt, dass dieser Gegensatz eine tiefere Bedeutung hat. Der Uebergang vom Thier- zum Pflanzen-Ornamente ist in der That das Symbol des grössten Fortschrittes, der sich in der Kulturgeschichte vollzogen hat, des Ueberganges von der Jagd zum Ackerbau. Dieser Satz darf freilich nicht so verstanden werden, als ob sich der Uebergang zum Pflanzenornamente gleichzeitig mit dem Uebergange zum Ackerbau vollzogen hätte. Bei den primitiven Ackerbauern entwickelt sich die Ornamentik vielmehr zunächst in der Weise weiter, dass die technischen Motive mannichfaltiger und sorgfältiger ausgebildet werden, während die naturalistischen Motive in conventionellen Formen erstarren und verhältnissmässig zurücktreten. Das Pflanzenornament wird, soviel wir wissen, nur von einem einzigen Volke dieser Stufe gepflegt, von den Dayaks

[1] Es ist bekannt, dass sich die primitiven Menschen fast niemals mit Blumen schmücken. Und doch prangt die Heimath der Buschmänner und der Australier zu Zeiten im buntesten und reichsten Blüthenflore. Nur die unglücklichen Tasmanier machten eine Ausnahme. Bonwick wenigstens erzählt, dass sie sich gern mit Blumen schmückten und auch auf ihre Gräber Blüthen streuten.

auf Borneo; und hier ist es ohne Zweifel von den Chinesen und Indern importirt. Sogar auf den prächtigen peruanischen Geweben von Ancon sucht man es noch vergebens. Dagegen glauben wir es bereits auf einigen der ältesten chinesischen Bronzen deutlich zu erkennen; und in Aegypten war es sicher schon in sehr früher Zeit allgemein im Gebrauche. — Der Rest der primitiven Decorationsmotive stammt aus der Technik, und zwar aus derjenigen, deren Entwicklung auch das unstäte Jägerleben fordert und zulässt, — aus der Flechterei. Die Armuth und Enge der Verhältnisse gestattet ihre Ausbildung freilich nur bis zu einem bestimmten und keineswegs hohen Grade. Die ausserordentliche ästhetische Fruchtbarkeit der Textilkunst konnte sich erst unter günstigeren Kulturbedingungen offenbaren; die Jägerstämme haben nur ihre einfachsten und einförmigsten Muster benutzt. — Sowohl die naturalistischen als die technischen Motive werden nicht bloss nachgebildet, sondern auch umgebildet. Zum Theile giebt man den Formen der Vorbilder eine reichere und feinere Ausgestaltung, um ihren ästhetischen Werth zu erhöhen. Beispiele dieser Art sind die zierlichen, aus textilen Mustern entwickelten Ornamente auf den knöchernen Pfeifen und Nadelbüchsen der Hyperboräer. Weit öfter aber vereinfacht man die ursprünglichen Formen, um sich die Herstellung bequemer zu machen. Auf diese Weise sind ohne Zweifel viele jener seltsamen Gebilde der australischen Ornamentik entstanden, deren Bedeutung auf den ersten Blick völlig räthselhaft erscheint. Die Bequemlichkeit der Arbeiter hat die Darstellung der Naturformen im Laufe der Zeiten immer einfacher und summarischer gestaltet, bis dem ornamentalen Nachbilde am Ende kaum noch eine entfernte Aehnlichkeit mit dem natürlichen Urbilde übrig bleibt[1]. Aber auch die

[1] Dass bei dieser Umbildung auch noch andere Gründe wirksam sind, haben wir bereits erwähnt. — Am besten lässt sich der ganze Process, der sich keineswegs auf die Kunst der Jägervölker beschränkt, in der melanesischen Ornamentik verfolgen. Man vergleiche Stolpe, Entwicklungserscheinungen in der Ornamentik der Naturvölker.

technischen Motive haben oft genug unter dem Drucke dieser Trägheit zu leiden. Der Mincopie nimmt sich zum Beispiel durchaus nicht die Mühe, eine genaue Nachbildung eines Geflechtes auf seinen Topf zu zeichnen; sondern er giebt sich schon mit einer oberflächlichen Andeutung zufrieden. — Mögen die Umbildungen aber aus diesen oder aus anderen Motiven erfolgt sein, in keinem Falle verrathen sie eine besonders rege oder kräftige Erfindungsgabe. Einige Kulturhistoriker haben den primitiven Menschen mit einem Uebermasse von Phantasie ausgestattet. Wenn er dergleichen wirklich besitzt, so ist es doppelt bemerkenswerth, dass er in den Erzeugnissen seiner bildenden Kunst auch nicht eine Spur davon zeigt. — Die Form der primitiven Ornamente ist zum grossen Theile unmittelbar durch ihren Stoff bedingt. Die oft bemerkte Vorliebe für eckige und gradlinige Formen erklärt sich z. B. in den meisten Fällen einfach aus der Nachahmung textiler Vorbilder. Allerdings wird dieser starre Textilstyl, namentlich in Australien, häufig genug auch bei der Darstellung natürlicher Formen angewendet. Man erinnere sich nur, wie täuschend die Darstellung eines Pelzes oder eines Gefieders auf einem australischen Schilde zuweilen einem Flechtwerke gleicht. Brough Smyth, dem diese Eigenthümlichkeit nicht entgangen ist, führt sie auf die Unfähigkeit der „Wilden“ zurück, „die nicht ohne Anstrengung einen grösseren Kreis oder eine grössere Curve zeichnen können“ —, da „es für sie äusserst schwierig scheint, sich der Herrschaft zu entziehen, welche geometrische Figuren über ihren Geist ausüben“ [1]. Leider wird der Werth seiner Er-

[1] Brough Smyth. I, XLIII. — Die ganze Stelle ist ein so typisches Beispiel für die gewöhnliche Behandlung der primitiven Ornamente, dass wir es uns nicht versagen wollen, sie hier im Originale zu citiren. „Savages, when they attempt ornamentation, appear to have the greatest difficulty in emancipating themselves from the control which geometrical figures exercise on the mind. They cannot, without an effort, make a large circle or a large curve. A snake drawn by an Australian is angular, and

klärung einigermassen durch die Abbildungen beeinträchtigt, die er seinem Werke beigegeben hat und aus denen sich Jeder, der das Glück hat, Augen zu besitzen, zur Genüge davon überzeugen kann, dass die australischen „Wilden“ grössere Curven gerade so gut und so oft zeichnen als kleinere. Nach unserer Ansicht liegt der wahre Grund keineswegs in den psychologischen Tiefen, in die Brough Smyth hinabgetaucht ist. Wenn der gelehrte Verfasser der „Aborigines of Victoria“ einmal den Versuch gemacht hätte, mit einem australischen Grabstichel, d. h. mit einem Zahne oder mit einer Muschelscherbe oder mit einem spitzen Steine irgend eine Figur auf ein Stück Holz zu ritzen, so würde er ohne Zweifel bemerkt haben, dass selbst er, dessen civilisirter Geist sich doch leichter von der Herrschaft der geometrischen Figuren zu emancipiren vermag, auf diese Weise eine Curve „nicht ohne Anstrengung“ zu Stande bringt; und vielleicht würde er uns infolge dieser Erfahrung beipflichten, wenn wir den geometrischen Styl der australischen Figuren für ein natürliches Ergebniss der australischen Ritztechnik erklären. Der geometrische Charakter tritt in der That besonders häufig und deutlich in den eingeritzten Mustern hervor, während sich die nur aufgemalten Figuren regelmässig durch eine weit freiere Behandlung und vor allem durch ihre leicht und sicher gezogenen Curven unterscheiden[1]. Gottfried Semper

---

the neck of the emu is angular. Perhaps it is correct to say that wherever curved lines prevail in the decorations of a race (!) there is an approach to a state as regards art, somewhat higher than that of the savage. It may be that of barbarism; but still the use of the curve indicates a higher culture than that known to races who have exclusively geometrical patterns.“ — Auf diese Weise werden sociologische Gesetze entdeckt.

[1] Man vergleiche unsere Abbildungen; besonders den spindelförmigen Schild (Fig. 4, a). Das geometrische Grundmuster ist eingeritzt, während die grossen Curven, — wenigstens auf dem ganz ähnlichen Schilde, welchen das Freiburger Museum besitzt, — mit Röthel aufgemalt sind. Der grosse Schild aus Queensland (Fig. 4, b), der sich im Berliner Völker-

hat in seinem berühmten Buche nachgewiesen, dass der künstlerische Styl der höheren Völker vornehmlich durch die Technik bedingt ist. Wir sehen, dass sein Satz nicht minder für die Kunst der primitiven Stämme gilt.

Es ist nicht schwierig, die Einflüsse der primitiven Kultur auf die primitive Ornamentik zu erkennen; allein es ist nicht ganz so leicht, umgekehrt die Einflüsse der primitiven Ornamentik auf die Kultur nachzuweisen. Für uns handelt es sich selbstverständlich nur um diejenigen Functionen der Ornamentik, welche sie als Ornamentik, d. h. als Zierkunst ausübt; und da wir wissen, dass die ästhetische Bedeutung der Decorationen der Jägerstämme zum grossen Theile nur secundär ist, so müssen wir von vornherein erwarten, dass auch ihre Wirkung nur untergeordnet sein wird. Man könnte zunächst vermuthen, dass der Gerätheschmuck als Mittel der Anziehung und Abschreckung im socialen Leben eine ähnliche Rolle spiele wie der Körperschmuck. Vielleicht ist der Waffenzierrath eines australischen Freiers nicht ganz ohne Einfluss auf den Entschluss der Umworbenen oder der Verwandten, welche über ihre Hand zu verfügen haben. Indessen scheint es uns doch ein wenig gewagt, in dieser Beziehung von unseren civilisirten auf die primitiven Verhältnisse zu schliessen. In Australien sind es freilich gerade so wenig wie in Europa allein die „inneren Vorzüge“ des Bewerbers, welche den Ausschlag geben; allein, so viel wir wissen, kommt hier doch weit mehr die Person als der stets sehr unansehnliche Besitz in Betracht. Noch geringer ist der Werth, den man dem primitiven Gerätheschmucke als einem Mittel zur Befestigung der socialen Rangunterschiede zuschreiben darf. Es ist allerdings wahrscheinlich, dass die angesehensten Männer des Stammes, d. h. die besten und erfahrensten Jäger und Krieger in der Regel

---

museum befindet, ist ebenfalls nur bemalt und trägt infolgedessen einen Ueberfluss von „grösseren Curven“. — Alle übrigen, geometrisch gemusterten Schilde, die wir reproducirt haben, sind geritzt.

reicher und sorgfältiger verzierte Waffen und Geräthe besitzen als die übrigen; — aber es ist nicht minder wahrscheinlich, dass sie die gleiche Autorität ausüben würden, auch wenn sie dieselben nicht besässen. — Als Schreckmittel endlich könnten überhaupt nur die Decorationen der Schilde dienen; und der Gebrauch des Schildes ist unter den Jägervölkern nichts weniger als allgemein; er beschränkt sich vielmehr auf Australien. Die Muster der australischen Schilde aber sind durchaus nicht dazu angethan, einen Gegner zu erschrecken, — wie etwa die drohenden Dämonenfratzen auf den Schilden der Dayaks, — sondern sie dienen offenbar nur als Erkennungszeichen und zuweilen als Amulette. — Der wesentlichste und wohlthätigste Einfluss, welchen der Gerätheschmuck auf das Leben der primitiven Stämme ausübt, besteht, nach unserer Meinung, in den Anregungen, die er der Technik giebt. Die Decoration fordert und fördert eine technische Geschicklichkeit, die alsdann auch wiederum praktischen Interessen zu Gute kommt. Freilich würde selbst das stärkste ästhetische Bedürfniss nicht im Stande sein, die Technik über die niedere Stufe zu erheben, auf der sie der Druck der wirthschaftlichen Noth unerbittlich festhält. Erst wenn dieser Druck durch den Uebergang zu einer höheren Productionsform gebrochen ist, erst dann kann sich die reiche Wechselwirkung zwischen Technik und Ornamentik entfalten, die man schon bei den Polynesiern und Amerikanern bewundert. — Jedenfalls wirken die primitiven Ornamente durch ihre ausserästhetische Bedeutung, — soweit sie als Symbole, Eigenthumsmarken, oder Wappen dienen, — ungleich mannichfaltiger und tiefer auf das sociale Leben ein als durch ihre ästhetische Form. Die Ornamentik hat eben auf dieser untersten Entwicklungsstufe nur einen secundären künstlerischen Charakter: — die gefälligen Formen heften sich an die praktisch bedeutsamen Figuren nur erst wie die Ranken einer jungen Schlingpflanze an die Zweige eines Baumes. Aber in der Folge entwickelt sich die Schlingpflanze schneller und reicher als der Baum; und am Ende verschwinden seine

Formen beinahe ganz unter ihrem dichten grünen Laube und ihren bunten Blüthen. Die wirklichen Ornamente, die zuerst eine verhältnissmässig so bescheidene Rolle spielen, breiten sich immer weiter und üppiger aus; während zu gleicher Zeit jene secundären Ornamente allmählich ihre ursprüngliche Bedeutung verlieren und sich ebenfalls zu rein ästhetischen Formen ausbilden. Zwischen der Ornamentik der primitiven und der höheren Völker besteht also ein sehr grosser Unterschied, — im Wesen und infolgedessen auch in der Wirkung. Der Versuch, die socialen Wirkungen der höheren Formen der Ornamentik zu verfolgen, würde uns freilich allzu weit über die Grenzen dieser Arbeit hinausführen. Sie sind sicher nicht gering, — wenigstens überall dort, wo die schmähliche Prostitution unserer modernen fabrikmässigen Herstellung den Reiz und die Kraft der Ornamentalkunst noch nicht vernichtet hat.

VII. Capitel.

Die Bildnerei.

Wenige prähistorische Funde haben ein so allgemeines Aufsehen erregt als die Sculpturen der Rennthierzeit, welche aus den Grotten der Dordogne zu Tage gefördert wurden. Unter menschlichen und thierischen Ueberresten, steinernen und knöchernen Werkzeugen entdeckte man eine Anzahl von Rennthiergeweihstücken, welche eingeritzte Zeichnungen trugen. Die Gravirungen stellten hauptsächlich Thiere dar, — und zwar mit einer so klaren und sicheren Charakteristik, dass man die meisten sofort zoologisch bestimmen konnte. Das Wildpferd, das Rennthier, der Steinbock und der Auerochs waren unverkennbar. Die höchste Meisterschaft aber bewies ein Dolch aus Rennthiergeweih, dessen Griff zu der Figur eines springenden Rennthieres ausgearbeitet war, — ein Werk, dessen sich kein Schnitzer der Gegenwart zu schämen brauchte[1]. Das Material der Bildwerke war, wie gesagt, Rennthiergeweih; und da, nach dem Urtheile von Sachverständigen, das Geweih nur in frischem Zustande bearbeitet sein konnte, so musste man annehmen, dass die unbekannten Künstler zu gleicher Zeit mit dem Rennthiere im südlichen Frankreich gelebt hatten, mit anderen Worten, dass die Darstellungen einer ausserordentlich fernen Vergangenheit entstammten. Seit Boucher de Perthes'

[1] Vgl. Lartet and Christy, Reliquiae Aquitanicae. — B. Pl. II and B. Pl. XIX and XX.

Entdeckung hatten sich freilich die Vorstellungen über das Alter des Menschengeschlechtes bedeutend erweitert; allein Niemand hätte den „Urmenschen“ solche künstlerische Leistungen zugetraut. Die Kunstwerke, die man hier sah, passten in der That so wenig zu der Kultur der „Urzeit“, die man sich vorgestellt hatte, dass man den natürlichen Wunsch empfand, sich der unpassenden Entdeckungen dadurch zu entledigen, dass man sie für Fälschungen erklärte[1]. Indessen die Fälschung musste bewiesen werden; und die Umstände, unter denen die Funde gemacht waren, boten durchaus keinen Angriffspunkt[2].

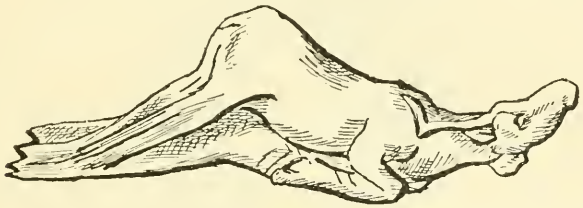


Fig. 19. Griff eines Dolches aus Rennthiergeweih (nach einem Abguss).

Man würde also die Kunstwerke der Rennthiermenschen wahrscheinlich zu den übrigen ungelösten Räthseln der Prähistorie auf die Seite gelegt haben, wenn man sich nicht erinnert hätte,

[1] Zwei Stücke — die Zeichnungen eines Fuchses und eines Bären —, welche im Kessler Loch bei Thayingen gefunden sein sollten, wurden thatsächlich als moderne Fälschungen erkannt. Die Ausgrabungen bei Thayingen wurden aber bekanntlich zu einer Zeit vorgenommen, als die französischen Funde längst die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich gezogen hatten.

[2] Die Funde sind in neuerer Zeit noch beträchtlich vermehrt worden. Auf der Weltausstellung von 1889 sah man in der anthropologischen Abtheilung eine Reihe von Schnitzereien, welche in der Grotte du Mas d'Azil ausgegraben waren. Einzelne Stücke zeigten eine künstlerische Vollendung, die selbst die berühmte Rennthierfigur von Laugerie Basse weit übertraf. Es bedurfte in der That der ausdrücklichen Versicherung, dass die Funde unter der Aufsicht bewährter Fachleute gemacht seien, um den Zweifel an dem Alter dieser bewunderungswürdigen Sculpturen zu unterdrücken.

dass von verschiedenen Reisenden bei einzelnen rohen Völkern der Gegenwart Spuren einer ähnlichen künstlerischen Thätigkeit beobachtet waren. Seltsamer Weise sind es gerade die primitivsten Stämme, welche sich durch eine hohe Begabung für naturgetreue bildnerische Darstellungen auszeichnen.

Betrachten wir zunächst die Thatsachen, wie sie sich in den verschiedenen Berichten darstellen. Wir beginnen wiederum mit den Australiern. Zu der Zeit, in der man es für gut befand, die Australier in kulturhistorischen und ethnologischen Lehrbüchern als eine Art Halbmenschen vorzuführen, sprach man ihnen selbstverständlich auch die bescheidenste künstlerische Fähigkeit ab. Noch im Jahre 1871 konnte Wake vor der Anthropological Society in London die Behauptung Oldfields wiederholen, „dass die Australier nicht im Stande seien, das Bild eines Menschen von dem irgend eines anderen Gegenstandes zu unterscheiden, wenn nicht einzelne Theile wie der Kopf in übertriebener Grösse dargestellt seien"; — ohne einen Widerspruch hervorzurufen [1]. Und trotzdem waren einige der interessantesten Werke der australischen Bildnerei bereits 30 Jahre zuvor vortrefflich abgebildet und beschrieben worden. Am Ende der 30er Jahre entdeckte George Grey am oberen Glenelg im nordwestlichen Australien einige Höhlen, deren Wände mit Malereien geschmückt waren. Auf dem schräg ansteigenden Dachfelsen der ersten hob sich von einem schwarzen Hintergrunde die weissgemalte obere Hälfte einer menschlichen Gestalt ab. Das Haupt war mit einem Kranze hellrother Strahlen umgeben, die wahrscheinlich einen Kopfschmuck darstellen sollten [2]. In dem Gesichte, welches sich dem Beschauer zuwendet, waren die Augen und die Nase deutlich angegeben; aber sonderbarer Weise fehlte — und an dem

[1] Journ. Anthrop. Inst. I, 75.

[2] Die Eingeborenen im Norden tragen bei ihren Corroborris einen entsprechenden Kopfputz (Oogee). Abbildung bei Brough Smyth. I, 280.

gleichen Mangel litten alle übrigen Figuren — der Mund [1]. Das Gesicht war weiss, die Augen schwarz und mit rothen und gelben Linien umrändert. An den niederhängenden Armen waren die Finger durch Striche angedeutet. Die kleinen Striche, welche den Körper bedeckten, sollten vielleicht die in Australien übliche Narbenzeichnung, vielleicht eine Fellbekleidung, darstellen. — Die Felswand zur linken Hand trug eine Gruppe

Fig. 20. Australisches Höhlengemälde am Genelg (nach Grey).

von vier Köpfen in lebhaften Farben. „Nach dem milden Ausdrucke ihrer Gesichter hielt ich sie für Weiber", sagt Grey,

[1] Andree, der glaubt, „dass der australische Eingeborene dabei von der Anschauung ausgegangen sei, dass die gezeichnete Figur nicht zu sprechen vermag", irrt, wenn er behauptet, dass „der Australier stets vermeide, den Mund zu zeichnen". Andree, Ethnographische Parallelen. Neue Folge, 62. — Beispiele für das Gegentheil findet man bei Brough Smyth I, 288; II, Tafel bei 257, 258. — Ferner bei Ratzel, Völkerkunde II, 25, 95.

„und zwar schienen sie so gezeichnet zu sein, dass sie die eben beschriebene Hauptfigur anblickten; jede hatte einen sehr merkwürdigen, mit einem tiefen Blau gefärbten Kopfputz, und die eine trug ein Halsband. Die beiden unteren Figuren hatten eine Art Anzug; — und die eine hatte einen Gürtel um die Hüften. Jedes der vier Gesichter zeigte einen gänzlich verschiedenen Ausdruck; und obwohl ihnen allen der Mund fehlte, erschienen mir zwei davon ziemlich hübsch (rather good-looking).

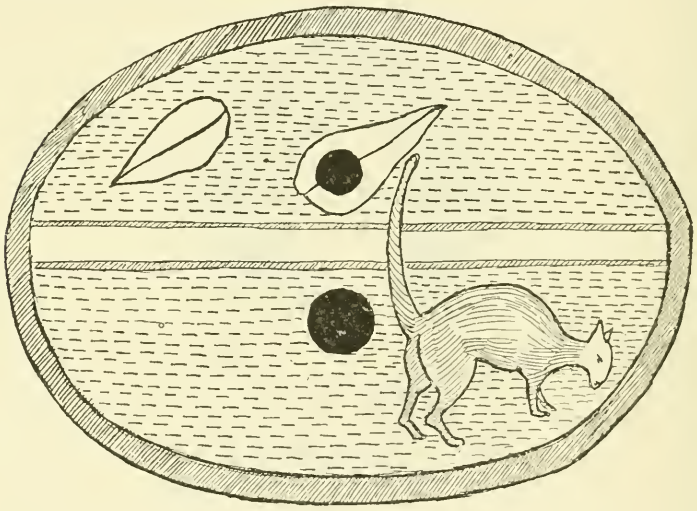


Fig. 21. Australisches Höhlengemälde am Glenelg (nach Grey).

Das ganze Gemälde war auf einem weissen Grunde ausgeführt[1].“ An der Decke leuchtete eine elliptische Figur, goldgelb von rothen getüpfelten Linien durchzogen, und durch ein weisses, mit blauen Linien eingefasstes Band der Länge nach getheilt. Im Innern dieser Ellipse befand sich ein roth gezeichnetes Känguru zwischen einigen Figuren, die Speerklingen darzustellen scheinen. Neben diesem Gemälde stand eine roth umrissene Menschengestalt, welche ein rothes Känguru auf den

[1] George Grey, Journals of two Expeditions of Discovery in North West and Western Australia 1841. I, 203.

Schultern trägt; — ausserdem noch eine Anzahl anderer Thier- und Menschenfiguren, die erheblich schlechter gezeichnet waren. — Vor einer zweiten Höhle war im Sandsteinfelsen ein menschlicher Kopf im Profil ausgehauen. „Der Kopf mass 2 Fuss in der Höhe, und 16 Zoll in seiner grössten Breite; die Tiefe

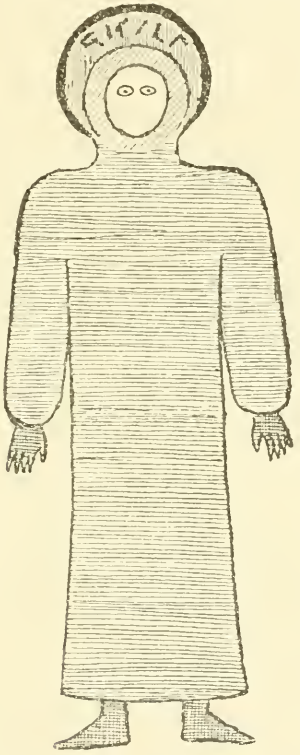


Fig. 22. Australisches Höhlengemälde am Glenelg (nach Grey).

nahm allmählich von den flachen Rändern gegen die Mitte hin zu, wo sie 1½ Zoll betrug; das Ohr war ziemlich schlecht angebracht; aber das Werk im Ganzen war wohl gerathen und übertraf weit die Leistungen, die man einer wilden Race gewöhnlich zutraut“ [1]. — Allein das erstaunlichste Werk erwartete den Entdecker in der dritten Höhle. „Das Hauptgemälde darin

[1] Grey, I, 205f.

war die Figur eines Mannes, 10 Fuss 6 Zoll lang, die vom Kinne abwärts in ein rothes Gewand gekleidet war, welches bis zu den Knöcheln der Hände und der Füsse hinunterreichte; so dass allein die schlecht ausgeführten Hände und Füsse sichtbar waren. Das Haupt der Gestalt war von einer Reihe kreisförmiger Bänder umrahmt. Dieselben waren roth, gelb und weiss gefärbt; im Gesichte waren nur die Augen angegeben. Auf dem äussersten Bande war eine Reihe rother Linien angebracht, und zwar so regelmässig, dass sie irgend einen Sinn auszudrücken schienen; allein es war unmöglich zu entscheiden, ob diese Linien Schriftzeichen oder nur einen Zierrath darstellten.“ — Grey selbst zweifelte nicht daran, dass die Malereien und Sculpturen in den Höhlen am Glenelg Werke der Eingeborenen seien. Indessen diese Ansicht ist so oft bestritten worden, dass es nothwendig erscheint, sie zu begründen. Man hat behauptet, die Malereien müssten von einem hierher verschlagenen Europäer oder aber von einem der Malaien herrühren, die an jenen Küsten als Händler verkehren; denn es sei undenkbar, dass so rohe Wilde, wie die Australier, solcher künstlerischen Leistungen fähig sein sollten. Diese Befähigung ist indessen über jeden Zweifel erwiesen; wir besitzen sogar australische Zeichnungen, die jene Malereien an künstlerischer Bedeutung weit übertreffen. Ferner zeigt die Technik der Grey'schen Bilder dieselben charakteristischen Züge, die man bei allen Werken der australischen Bildnerei wiederfindet. Felsmalereien und Sculpturen in den nördlichen Theilen des Continentes waren, wie wir sehen werden, durchaus keine Seltenheit. „Auch die Farben sind“ — wie Gerland, der die Gemälde am Glenelg einigermassen skeptisch betrachtet, sagt — „nichts auffallendes und bei allen Neuholländern bekannt: das Schwarz ist Kohle, Weiss und Gelb Thonarten, deren eine gebrannt das Roth liefert“[1]. Die Gegenstände der Darstellungen sind dem gewöhnlichen Erfahrungskreise der Eingebo-

[1] Waitz-Gerland. VI, 761.

renen entnommen, — mit einer einzigen Ausnahme. Die Figur in der dritten Höhle ist mit einem talarartigen Gewande bekleidet, wie es von den Australiern, soviel wir wissen, niemals getragen wird. Auch die Füsse der Gestalt scheinen gegen australischen Brauch bekleidet zu sein. Endlich behauptet Gerland, „dass jene übergeschriebenen Charaktere, wie sie Grey abgebildet hat, Buchstaben aus der Bugi- oder makassarischen Schrift sind“ [1]. — Aber selbst wenn es bewiesen sein sollte, dass der Gemalte ein Malaie ist, so ist damit doch keineswegs bewiesen, dass der Maler kein Australier war. Ueber diese Frage entscheidet vor Allem die Technik; und ein Blick

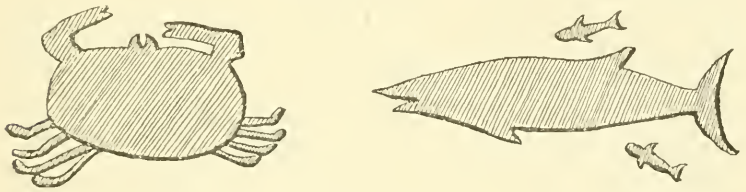


Fig. 23. Australische Felssculpturen auf Depuch Island (nach Stokes).

auf die Abbildungen Grey's zeigt, dass die Ausführung der fraglichen Figur in keinem wesentlichen Zuge von den übrigen Malereien abweicht, deren australischer Ursprung unzweifelhaft ist. Falls die Zeichen auf dem Kopfputze wirklich makassarische Buchstaben sind, so war der Künstler wahrscheinlich ein Eingeborener, der längere Zeit mit den Bugis verkehrt hatte [2]. Nichtsdestoweniger aber sind wir berechtigt, die Malereien am Glenelg mit Grey als Werke echter australischer Kunst zu betrachten. — Wir haben bereits erwähnt, dass sie keineswegs die einzigen ihrer Art sind. Namentlich im Norden wurden häufig Felszeichnungen gefunden. Stokes entdeckte auf Depuch Island, einer kleinen Insel der Forestier Gruppe eine

[1] Waitz-Gerland. VI, 762.

[2] Waitz-Gerland. VI, 762, „wie ja Neuholländer jener Gegenden nicht selten malaiische Länder besuchen“ (Jukes, Narrative of the Survey Voyage of H. W. S. Fly. I, 139).

ganze Galerie von Bildern, oder richtiger, von Reliefs, die in die glatte Felswand eingetieft waren. „Man hatte innerhalb der Umrisse der Figuren die rothe harte Kruste des Felsens entfernt, so dass die Zeichnungen in der ursprünglichen grünen Farbe des Gesteins hervortraten. Viele der Darstellungen, deren Gegenstand man auf den ersten Blick erkannte, verriethen grosse Geschicklichkeit". Die Abbildungen, welche Stokes veröffentlicht hat, bestätigen dieses Urtheil vollkommen. Die meisten Reliefs stellen Thiere dar: — einen Haifisch, von Piloten begleitet; einen Hund; einen Käfer; eine Krabbe; ein Känguru u. s. w.; — alle nur silhouettenhaft ausgeführt, und trotzdem so lebenswahr charakterisirt, dass man sie in der That „auf den ersten Blick erkennt". Auch der Mensch fehlt nicht; indessen ist der mit Speer und Schild bewaffnete Krieger, den Stokes abbildet, bedeutend ungeschickter ausgeführt als jene Thiere; und das Gleiche gilt von der Darstellung eines Corroborri. „Die Zahl der Zeichnungen war so ungeheuer, dass sich die Eingeborenen schon eine lange Zeit hindurch in dieser unschuldigen Weise vergnügt haben mussten. Während ich die verschiedenen Darstellungen betrachtete — die Menschen, Thiere, Vögel, Waffen, Geräthe, die Scenen aus dem Leben der Wilden, — begann ich unwillkürlich über die seltsame Geistesrichtung nachzudenken, welche jene rohen Menschen, vielleicht zu bestimmten Jahreszeiten, zu dieser einsamen Bildergalerie inmitten der Wellen des Meeres führt, um die Werke ihrer Vorfahren zu bewundern und zu vermehren. Ohne Zweifel haben sie auf ihre Kunstwerke ebensoviel Geduld, Arbeit und Begeisterung verwendet wie Raphael oder Michel Angelo auf die Wandgemälde in der Sistina und im Vatikan; und vielleicht hat sie die Bewunderung und der Beifall ihrer Stammesgenossen mit derselben Befriedigung erfüllt, welche die Gunst der Päpste und Fürsten und das Lob der ganzen civilisirten Welt den grossen Meistern Italiens geben konnte"[1]. — „Auf

[1] Stokes, Discoveries in Australia. II, 170f.

Chasm Insel im Carpentaria Golf ist eine Höhle, in welcher auf den weissen Fels mit schwarzer und rother Farbe Zeichnungen aufgetragen sind, Kängurus, Schildkröten, eine Hand, sodann ein Känguru, gefolgt von 32 Menschen, deren dritter eine Art Schwert trägt und zweimal so gross als die anderen ist“ [1]. — „Ebenso war auf Clacks Insel (Nordostküste) ein Felsen zunächst mit Ocker roth grundirt und dann mit weissem Thon ziemlich gut Haie, Schildkröten, Trepang, Seesterne, Keulen, Kähne, Kängurus, Hunde u. s. w. abgebildet, über 150 Figuren“ [2]. — Auf der Cap York Halbinsel „fand Norman Taylor eine flache Felswand, worauf zahlreiche Figuren gezeichnet waren. Sie waren mit rothem Ocker umrissen und mit weisser Farbe ausgefüllt. So die Gestalt eines Mannes, die ausserdem mit Gelb gesprenkelt war. Auf der harten Fläche des Strandes befanden sich die eingetieften Umrisse einiger gut gezeichneten Schildkröten, die ihn an die sculpirten Felsen bei Bondi, in der Nähe von Sydney erinnerten, wo Männer, Haie und Fische in den flachen Sandstein eingeritzt sind“ [3]. Die Felszeichnungen bei Sydney, welche hier erwähnt werden, gleichen wahrscheinlich den Sculpturen in der Umgebung von Port Jackson, deren Erforschung und Beschreibung wir Angas verdanken. „Als wir die flachen Felsen nach allen Richtungen untersuchten“, erzählt Angas, „fanden wir ausreichende Beispiele von diesen seltsamen Umrissen, um uns in der Ansicht zu bestärken, dass sie von den Eingeborenen ausgeführt seien; — zu welcher Zeit, ist freilich ganz ungewiss. Aus dem halbverwitterten Zustande, in dem sich viele derselben befinden (obgleich die Linien beinahe einen Zoll tief in den harten Felsen geritzt sind) und aus dem Umstande, dass wir von verschiedenen Bildern Erde und Buschwerk von beträchtlichem Alter entfernen mussten, ergiebt sich, dass sie vor sehr langer Zeit ausgeführt sind. Zuerst konnten

[1] Waitz-Gerland. VI, 760 (Flinders, Voyage to Terra Australis. II, 158).

[2] Waitz-Gerland. VI, 760 (King, Narrative of a survey of the intertropical and western coasts of Australia. II, 25).

[3] Brough Smyth. I, 292.

wir uns nicht zu dem Glauben zwingen, dass diese Sculpturen das Werk von Wilden seien; und wir nahmen an, dass die Figur des Känguru, — die erste, welche aufgefunden war — von einem Europäer herrühre; aber als wir unsere Nachforschungen weiter ausdehnten und fanden, dass die entlegensten und unzugänglichsten Strandfelsen mit ähnlichen Sculpturen geschmückt waren, die sämmtlich echt australische (indigenous) Gegenstände darstellten — wie Kängurus, Opossums, Haifische, Schilde, den Bumerang, und vor allen Dingen menschliche Figuren in den Stellungen der Corroborri-Tänze, — blieb uns kein anderer Schluss mehr übrig, als dass sie von Eingeborenen stammten. Europäer würden Schiffe, Pferde und Männer mit Hüten gezeichnet haben, wenn sie überhaupt eine so mühselige und langweilige Arbeit unternommen hätten. Ein alter Schriftsteller über Neu-Süd-Wales, um 1803, bemerkt in Beziehung auf die Eingeborenen: „Sie haben einigen Geschmack für Sculptur; ihre meisten Geräthe sind mit rohen Schnitzereien geschmückt, die sie mit Muschelscherben ausführen; und auf den Felsen sieht man verschiedene Gestalten von Fischen, Vögeln, Schwertern, Thieren u. s. w., die nicht schlecht dargestellt sind". — Einige Figuren von Fischen massen 25 Fuss in der Länge; und es ist bemerkenswerth, dass der Schild in den Darstellungen genau dem entsprach, den die Eingeborenen von Port Stephen noch heutigen Tages führen. — Bei Lane Cove, Port Aiken und Point Piper trafen wir ähnliche Arbeiten. Als ich den letzten Platz besuchte, vermuthete ich, dass sich auf den flachen Felsen am Ende des Parkes, der zu der Besitzung gehört, möglicher Weise ebensolche Sculpturen finden könnten wie an den Klippen; und als ich sorgfältig nachsuchte, fand ich eine beträchtliche Anzahl, die noch ziemlich gut erhalten waren" [1]. — „Philipp sah überall an Botany Bay und Port Jackson sowie im Innern, Figuren von Thieren (Fischen, Vögeln, Eidechsen, letztere besonders gross), von Schilden, Waffen, Männern und dergl., roh

[1] Angas. Wood, Natural History of Man. II, 95.

aber deutlich und ganz gut gezeichnet in die Felsen eingegraben, namentlich gut war ein tanzender Mann auf der Spitze eines Hügels an einer Felsenwand dargestellt“ [1]. —

Die angeführten Beispiele genügen, um die Verbreitung und den Charakter der australischen Felszeichnungen zu kennzeichnen. Wenn die Werke dieser Art den europäischen monumentalen Fresco-Gemälden und Reliefs entsprechen, so findet auch unsere Tafelmalerei in Australien ihr Analogon; — in den Zeichnungen, welche die Eingeborenen auf russgeschwärzten Rindenstücken entwerfen. Diese Skizzen, die mit Hülfe eines spitzen Steines oder Zahnes oder einfach mit dem Fingernagel eingeritzt werden, sind ohne Zweifel die höchsten Leistungen der australischen Bildnerei; und es ist sehr zu bedauern, dass dieselben nicht in grösserer Zahl gesammelt und veröffentlicht sind. Während sich die Fels-Malereien und Sculpturen zum grössten Theil auf die Darstellung einzelner Figuren beschränken, zeigen uns die Rindenzeichnungen grosse zusammenhängende Gruppen von Menschen und Thieren in ihrer landschaftlichen Umgebung. Eine ausserordentlich charakteristische Arbeit dieser Art hat Brough Smyth veröffentlicht. Das betreffende Rindenstück bildete ursprünglich einen Theil der Bedachung einer Hütte, die sich ein Eingeborener am Lake Tyrrell errichtet hatte. Der Mann war mit den Sitten der Weissen nicht unbekannt; „hatte aber keine Anleitung von ihnen erhalten“. Die Figuren sind mit dem Fingernagel auf die russgeschwärzte Rinde gezeichnet. — Im unteren Theile des Bildes erblickt man zunächst einen von niederen Bäumen umstandenen Teich. Rechts davon erhebt sich das steinerne Haus eines europäischen Ansiedlers. Unmittelbar darüber befindet sich eine Gruppe von Eingeborenen, welche einen Corroborri tanzen. Zur linken Hand hocken die singenden und taktschlagenden Weiber; daneben stehen mehrere Zuschauer. Weiter oben folgen einige Gruppen, die durch Grenzlinien

[1] Waitz-Gerland. VI, 759.

von einander getrennt sind. Links, in einem Kreise, zwei mit Beilen bewaffnete Männer, die sich einer Schlange nähern. In der Mitte, ein Eingeborener in seinem Canoe einem Wasservogel nachstellend. Rechts, ein umbuschter Teich, auf dem zwei Vögel schwimmen. Jenseits dieses Teiches erhebt sich eine Baumgruppe, unter der ein Eingeborener, mit einem Gewehre im Arme steht. Neben ihm hockt ein Anderer, der eine Pfeife raucht. In der Nähe der Beiden liegen Waffen und Geräthe. Darüber dehnt sich bis zum oberen Ende des Bildes eine mit einzelnen Bäumen bestandene Ebene aus, die von allerlei Thieren belebt wird. Bäume und Thiere sind vortrefflich gezeichnet: — der hohe Eukalyptus zur Linken, dessen Stamm ein Eingeborener mit Hülfe seines Beiles erklimmt; die hockenden Kängurus; die Emus; die Truthühner; eine Schlange, die sich emporrichtet; — alles ist mit erstaunlicher Sicherheit getroffen. Der wellige Streifen, der das Ganze abschliesst, stellt wahrscheinlich einen Fluss dar. — Das Ganze ist roh genug ausgeführt; und trotzdem verräth jeder Zug eine bildnerische Begabung, die Niemand am Lake Tyrrell gesucht haben würde. — Mindestens ebenso bewunderungswürdig als diese Rindenzeichnung sind die Bleistift- und Federskizzen eines Eingeborenen vom oberen Murray, welche Brough Smyth seinem zweiten Bande beigegeben hat. Aus dem europäischen Material, das der Künstler von einem Ansiedler erhielt, darf man nicht etwa schliessen, dass derselbe eine europäische Erziehung genossen habe. Er war vielmehr „an untaught Aboriginal lad“. Die Skizzen wurden sehr schnell entworfen, ohne Modell und auf eigenen Antrieb. — Auf dem obersten Theile des ersten Blattes ist ein Kriegstanz dargestellt: — die Tänzer, welche Schilde, Keulen und Bumerangs schwingen, nehmen die charakteristische Spreizstellung ein. Darunter sieht man einen gewöhnlichen Corroborri: — links die mit Laubbüscheln geschmückten Tänzer; rechts auf einer kleinen Anhöhe das weibliche Orchester in voller Thätigkeit; überragt von einem Baume, in dessen

Krone ein Vogel sitzt. Den unteren Theil des Blattes nehmen zwei Jagdscenen ein. Ein Eingeborener in seinem kleinen Canoe zielt mit dem Speere auf einen Fisch. Drei Jäger, die sich mit vorgehaltenem Strauchwerke decken, beschleichen vier Emus. Die Gruppe der drei Jäger verdient eine besondere Aufmerksamkeit; sie zeigt den einzigen Versuch zu perspectivischer Darstellung, den wir in der australischen Bildnerei entdecken konnten. — Die Hauptgruppe des zweiten Blattes ist wiederum ein Corroborri, dem ein vortrefflich charakterisirtes europäisches Paar zuschaut. Darüber liegt die Farm, zwei Häuser mit spitzen Dächern und mit rauchenden Schornsteinen. Den Rest des Blattes füllen Jagdscenen

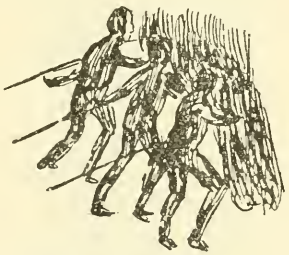


Fig. 24. Australische Zeichnung (nach Br. Smyth).

aus: — ein Eingeborener, der mit geschwungenem Beile einer Iguanaeidechse nacheilt; ein Anderer in einem Canoe, der einen Fisch sperrt; ein Dritter, ebenfalls in einem Canoe, der nach einer Schildkröte greift; und endlich ein Vierter, der mit seinem Wurfspeere ein Emupaar bedroht. — Die meisten Figuren gleichen Silhouetten, die Umrisse sind mit einem gleichmässigen Schwarz ausgefüllt; aber nichtsdestoweniger sind sie voll Ausdruck und Leben. — Eine andere Skizze, die man ebenfalls bei Brough Smyth findet, ist ebenso frisch entworfen, aber sorgfältiger ausgeführt. Die Gruppen von Farmern, welche sie darstellt, zeugen von einer ausgezeichneten Beobachtungsgabe und ausserdem, wie Brough Smyth meint, von einem starken Sinne für Humor. Der Zeichner war ein eingeborener

Junge[1]. — Zuweilen werden die Zeichnungen mit einer Muschelscherbe oder mit einem Zahne in ein Holzstück eingegraben, — auf dieselbe Weise wie die Ornamente der Schilde und Keulen. Auch diese Arbeiten hat Brough Smyth durch ein gutes Beispiel illustrirt. Es ist eine Grabtafel, die ein Ein-

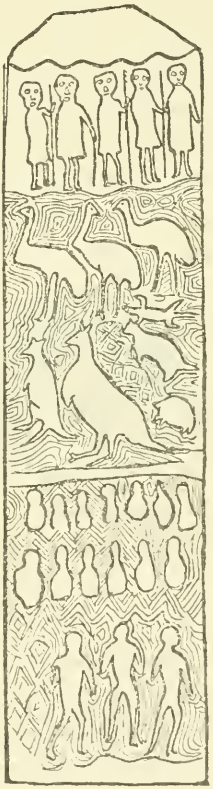


Fig. 25. Australische Grabtafel aus Rinde (nach Br. Smyth).

geborener des Yarrastammes für einen verstorbenen Genossen angefertigt hat. Die Figuren sind ausserordentlich sauber und bestimmt in das Holz eingeschnitten; und vor Allem die Thiere stehen den zuvor geschilderten nicht nach. „Der Künstler ist jetzt tot; und es ist daher unmöglich das Bild zu erklären.

[1] Brough Smyth. II, 258.

Seine Stammesgenossen kennen die Bedeutung der einzelnen Figuren nicht; sie vermuthen jedoch, dass die fünf Männer am oberen Ende die Freunde des Verstorbenen sind, welche der Ursache seines Todes nachforschen sollen; dass die Thierfiguren anzeigen, dass der Tote nicht aus Mangel an Nahrung gestorben ist; und dass die seltsamen Gestalten am unteren Ende Mooroops oder Geister sind, die den Tod durch frevelhafte Zauberei verschuldet haben"[1]. — Ganz ähnliche Zeichnungen fand man auch in den Hütten der ausgerotteten Tasmanier. „In den westlichen Bergen", erzählt Calder, „entdeckte man Hütten, die mit rohen Kohlezeichnungen geschmückt waren. Die erste stellte ein Känguru von unnatürlicher Gestalt dar, dessen Vorderbeine etwa doppelt so lang waren als die Hinterbeine. Eine andere sollte ein Emu darstellen; eine dritte zeigte ein Thier, das man nach Belieben für einen Hund, ein Pferd oder ein Krokodil halten konnte. Aber das Meisterwerk war ein Schlachtenbild; — ein Gefecht zwischen Eingeborenen, mit Kämpfenden und Fallenden"[2].

Versuchen wir aus diesen einzelnen Schilderungen die allgemeinen charakteristischen Züge der australischen Bildnerei auszusondern und zusammenzufassen. Die Bildwerke der Australier sind zum grössten Theile Zeichnungen; und nur zum kleinsten Theile polychrome Gemälde. Die Australier wenden in ihrer Malerei keine anderen Farben an, als in ihrer Ornamentik: — Roth; Gelb; Weiss; alle drei meist mineralischen Ursprungs; ein Schwarz aus Holzkohle; und endlich ein Blau, dessen Natur unbekannt ist. Diese Farbstoffe werden mit Fett vermischt aufgetragen und alsdann, wie man in den Höhlen am Glenelg constatirt hat, mit einem harzigen unlöslichen Gummi überzogen[3]. Von einer

---

[1] Brough Smyth. I, 289.

[2] Calder, Native Tribes of Tasmania. — Journ. Anthrop. Inst. III, 21.

[3] „Einen rothen Farbstoff erhielten die Eingeborenen entweder von verwitterten Felsen, wo er sich als Thon findet oder durch Brennen von

Schattirung ist auf den Gemälden keine Spur zu entdecken. — Die Zeichnungen werden in Stein oder Holz gegraben oder geritzt; oder einfarbig auf eine grundirte oder ungrundirte Felswand aufgetragen. In der Regel begnügt man sich damit, die Umrisse der Figuren aufzuzeichnen, die alsdann meist mit einem gleichmässigen Tone ausgefüllt werden. Bei diesen Umrisszeichnungen wird die Profilansicht entschieden bevorzugt, keineswegs aber ausschliesslich angewendet. Auf ein Streben nach perspectivischer Anordnung deutet nur eine einzige Gruppe; und auch diese schwache Spur ist vielleicht nur ein Spiel des Zufalls. Man kann sicher behaupten, dass sowohl die Linear- als die Luft-Perspective der australischen Bildnerei im Allgemeinen vollkommen fremd ist. Der Australier hilft sich, wie einst der Aegypter, damit, dass er die Dinge, die in Wirklichkeit hintereinander stehen, auf seinem Bilde übereinander stellt. — Die Gegenstände der australischen Bildwerke sind zum Theil einzelne Figuren, die ohne Beziehung nebeneinander stehen; zum Theil zusammenhängende, oft sehr figurenreiche, Gruppen. Sowohl die Einzelfiguren als die Gruppen gehören mit wenigen Ausnahmen dem gewöhnlichen Erfahrungskreise der Eingeborenen an. Es verdient besonders betont zu werden, dass „die ungezügelte Phantastik", die man den „Wilden" so häufig zuschreibt, in den australischen Bildwerken nirgends hervortritt. Sie zeugen

---

Trapp oder Porphyr. Gelber Thon und gelber Ocker sind nicht häufig und fehlen in manchen Gegenden ganz. Weiss wird in den Gebieten des Granites und der paläozoischen Formationen überall gefunden; in den tertiären Regionen, wo der weisse Thon an der Oberfläche nicht vorkommt, brannten die Eingeborenen aus Gyps und Selenit einen sehr guten Farbstoff. Eine schwarze Farbe wird aus Holzkohle oder Russ gewonnen". — Brough Smyth. I, 294. — „Gelb wird auch aus dem Innern der Nester gewisser Ameisen gewonnen, welche gelben Staub zusammenschleppen, sowie von einem Fukus, wie man auch sonst Pflanzensäfte als Farbe anwendet, z. B. um roth zu färben". — Waitz-Gerland. VI, 761.

eher von einem Mangel als von einem Uebermasse an Phantasie. Ebenso nüchtern naturalistisch wie der Stoff dieser Darstellungen ist auch ihre Form; der Zeichner bemüht sich die natürlichen Formen und Bewegungen möglichst charakteristisch wiederzugeben; und dies ist ihm denn auch mit seinem rohen Handwerkszeuge bis zu einem Grade gelungen, den die meisten gebildeten Europäer mit ihren reichen Hilfsmitteln niemals erreichen können.

Dieses bildnerische Talent tritt in Australien keineswegs vereinzelt auf; sondern es scheint vielmehr beinahe ein Gemeingut der eingeborenen Bevölkerung zu sein. „Viele von den jungen Leuten", sagt Chauncy, „sind fähig Gegenstände aufzuzeichnen. — Am Murray, wo sie ihre Hütten mit Rinde zu decken pflegten, vergnügten sich die jungen Männer häufig damit, dass sie auf die Innenseite der Rindenstücke verschiedene Figuren oder Scenen einritzten oder mit Kohle aufzeichneten, zum Andenken an irgend welche Ereignisse. Viele der jungen Leute haben ein zeichnerisches Talent und skizziren mit grosser Schnelligkeit[1]." Und ebenso versichert Albert le Souëff, „dass die Eingeborenen im Allgemeinen eine bedeutende Befähigung für Schnitzen und Zeichnen besitzen"[2]. Selbstverständlich zeigt diese Befähigung — wie ein Blick auf unsere Beispiele lehrt — grosse Unterschiede. Auch in Australien giebt es schlechte und gute Zeichner. Im Ganzen aber scheint das zeichnerische Talent hier allgemeiner verbreitet zu sein als in Europa.

Wie den Australiern so hat man auch den „halbthierischen" Buschmännern selbst das bescheidenste Mass von Verständniss und Befähigung für die bildende Kunst abgesprochen; und wie die Australier so besitzen auch die „halbthierischen" Buschmänner trotz alledem eine Gabe der Beobachtung und Darstellung, die man sogar bei den scharfblickenden Anthropologen,

[1] Brough Smyth. II, 258.

[2] Brough Smyth. II, 299.

welche überall Affenähnlichkeiten entdecken, zuweilen nicht findet. — Die Felssculpturen und Malereien der Buschmänner sind in Südafrika in einer solchen Menge vorhanden, dass es für einen Forschungsreisenden nicht leicht sein kann sie zu übersehen. Fritsch entdeckte auf einem Höhenzuge unweit Hopetown, auf flachen Steinen „Tausende von verschiedenen Thiergestalten, oft zwanzig und mehr auf einem Block". „Die Verbreitung solcher Figuren", sagt er, „ist sehr gross und reicht von der unmittelbaren Nähe des Cap, wo in Tulbagh Kloof noch jetzt Reste davon vorhanden sind, durch die ganze Colonie und über den Orangefluss hinweg[1]." Mark Hutchinson fand in den Drakenbergen die Wände von Höhlen, in denen Buschmänner gehaust hatten, ganz von solchen Malereien bedeckt. Und Hübner sah bei „gestoppte Fontein" in Transvaal zweihundert bis dreihundert in weichen Schiefer eingegrabene Figuren[2]. — Die Technik dieser südafrikanischen Bildwerke stimmt fast ganz mit derjenigen überein, die wir in Australien kennen gelernt haben. Die Figuren sind entweder auf einem dunklen Felsen vermittelst eines härteren Steines ausgekratzt, so dass sie sich in hellerer Farbe von dem Grunde abheben; oder aber sie sind farbig auf helle Felsen gemalt; — und zwar mit demselbem beschränkten Vorrathe von Erdfarben, über den auch der Australier verfügt: — mit einem lebhaften Roth, braunem Ocker, Gelb und Schwarz. Auch ein Grün soll zuweilen vorkommen. Die Farben werden mit Fett oder Blut vermischt und mit Hülfe einer Feder aufgetragen[3]. Die Gegenstände, welche der Buschmann darstellt, sind demselben Gebiete entnommen, in dem der australische Künstler die seinigen findet, — seiner alltäglichen Umgebung. Fritsch sagt allerdings, „dass die Künstler zuweilen ihrer Phantasie freien Spielraum zu lassen scheinen"; aber das einzige Beispiel, welches er

[1] Fritsch, Eingeborene Süd-Afrikas 426.

[2] Journ. Anthrop. Inst. XII, 464. — Zeitschr. f. Ethnol. III, 51.

[3] Wood, I, 298.

anführt, zeugt kaum von einer besonderen Kraft dieser Künstlerphantasie, — „eine nackte menschliche Figur mit rothem Zickzackstreifen um die Lenden und einem Ding wie ein zusammengefalteter Regenschirm in der Hand auf einem Felsen in Key-Poort, welche sich nicht wohl deuten lässt“ [1]. Im Allgemeinen stellt der Buschmann nur solche Dinge dar, die er gesehen hat, und die ihn unmittelbar interessiren, — Thiere

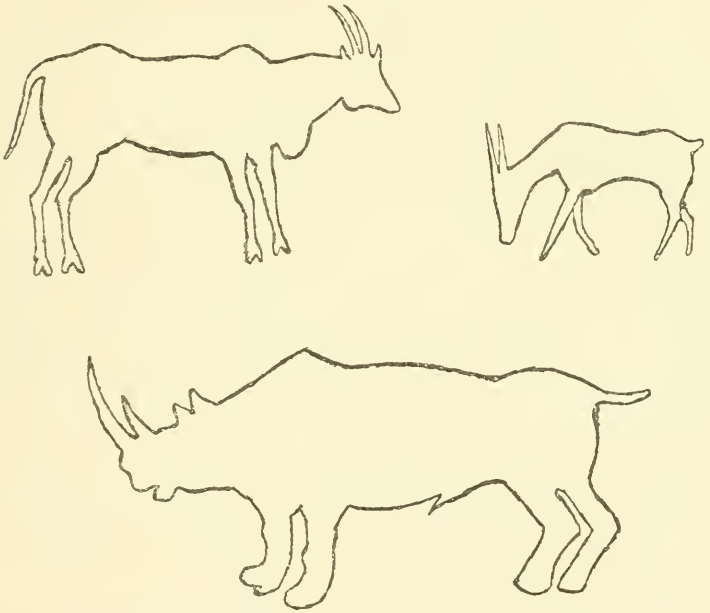


Fig. 26. Felszeichnungen der Buschmänner (nach Fritsch).

und Menschen. Dass die Pflanzen vernachlässigt werden, kann man bei einem so einseitigen Jägervolke nicht anders erwarten. Dafür ist die höhere Fauna Südafrikas in diesen Darstellungen um so besser vertreten: — der Elephant, das Rhinoceros, die Giraffe, das Eland, der Büffel, die verschiedenen Antilopenarten, der Strauss, die Hyäne, die Affen; und neben den wilden auch die grösseren zahmen Thiere,

[1] Fritsch. 426.

Hunde, Rinder und Pferde. Dazwischen erscheinen, ebenso unverkennbar, die menschlichen Typen Süd-Afrikas: — der kleine Buschmann mit seinem Bogen, der grosse Kaffer mit der Assagai, und endlich der Boer mit seinem breiten Hute und seinem gefürchteten Gewehre. Die meisten dieser Figuren stehen ohne Beziehung nebeneinander; in einzelnen Fällen hat sich der Buschmann indessen gleich dem Australier an grössere Compositionen gewagt. Das merkwürdigste Beispiel dieser Art, welches uns zu Gesichte gekommen ist, ist die Darstellung eines Gefechtes zwischen Buschmännern und Kaffern, welche Andree nach einer Mittheilung des Herrn H. Dieterlen von der „Société des missions évangéliques zu Paris" abgebildet hat. Das Originalgemälde befindet sich in einer Höhle, die zwei Kilometer von der Missionsstation Hermon entfernt liegt. Eine Horde von Buschmännern, die eine Rinderheerde gestohlen hat, wird von den beraubten Kaffern verfolgt. Während einige Räuber das Vieh eilends weiter treiben, wendet sich die Mehrzahl mit ihren Bogen gegen die Feinde, die mit Schild und Speer bewaffnet heranstürmen. „Bemerkenswerth", sagt Andree, „ist der übertriebene Grössenunterschied zwischen den kleinen Buschmännern und grossen Kaffern, durch den der Künstler vielleicht das Heroische der That ausdrücken wollte, dass jene kleinen Leute sich den riesigen, muskelstarken Kaffern zu widersetzen wagten" [1]. — Die Bildwerke der Buschmänner zeigen dieselben Vorzüge, welche man an den primitiven Zeichnungen der Australier bewundern muss: — die erstaunlich scharfe Auffassung und sichere Darstellung natürlicher Formen und Bewegungen. „Die charakteristischen Merkmale der verschiedenen Species waren so bestimmt ausgeprägt", sagt Büttner, „dass wir niemals in Zweifel waren über die Bedeutung einer Figur, selbst wo der Einfluss des Wetters wenig übrig gelassen hatte" [2]. Das Erste, was auf jenem Schlachten-

[1] Andree, Ethnographische Parallelen. Neue Folge 67.

[2] Zeitschr. f. Ethnol. X (17).

gemälde in das Auge fällt, ist die ausserordentliche Treue und Lebendigkeit, mit der die Bewegungen der Menschen und Thiere wiedergegeben sind, die unserer Auffassung in dieser Schärfe erst durch die Momentphotographie vermittelt wurden. — Im Uebrigen leidet das merkwürdige Gemälde an demselben charakteristischen Mangel an Perspective, den wir in der australischen Bildnerei als Regel fanden. Hier ist er indessen eine Ausnahme. Wenigstens die besseren Zeichner unter den Buschmännern kennen die Anfangsgründe der Perspective. „Es ist bemerkenswerth", schreibt Büttner, „dass in den verschiedenen Gruppen die Figuren, welche als entfernter stehend zu denken sind, deutlich kleiner gezeichnet erscheinen", und später erwähnt er die Darstellung einer Jagd auf Springböcke, „auf der klar erkannt werden konnte, wie die Jäger, auf einem weiten Kreise angeordnet, die Springböcke von allen Seiten zusammentrieben. Auch in diesem war die oben erwähnte perspectivische Verkürzung, und beide, Jäger sowohl wie Springböcke in der Entfernung, waren in geringerem Massstabe entworfen"[1]. Ebenso versichert Hutchinson: „Perspective und Verkürzung sind richtig wiedergegeben. Eine Zeichnung: „Hinteransicht eines Ochsen oder Elen" ist in dieser Beziehung so bemerkenswerth, dass man sie für eine Studie oder eine Demonstration zum Zwecke des Unterrichtes halten könnte"[2].

Die Charakteristik, welche wir von den Bildwerken der

[1] Zeitschr. f. Ethnol. X (17).

[2] Journ. Anthrop. Inst. XII, 464. Baines freilich behauptet genau das Gegentheil. „Der Buschmann weiss Nichts von Perspective und hat nicht die geringste Idee davon etwas zu verkürzen oder ein Horn oder ein Glied hinter dem anderen so zu verbergen wie es dem Auge erscheint". — Allein er hat offenbar, wie aus einer Schilderung auch sonst unzweifelhaft hervorgeht, nur Stümpereien gesehen, wie sie auch von anderen Reisenden neben den besseren Werken erwähnt werden. Eine Stümperei dieser Art ist auch die Malerei, welche Wood, der sich auf das Urtheil von Baines beruft, abbildet; — vollkommen ungeeignet, eine Vorstellung von der bildnerischen Fähigkeit der Buschmänner zu geben.

Australier und der Buschmänner entworfen haben, passt beinahe Wort für Wort auf die Zeichnungen der nordischen Jägervölker. Alle die Stämme, welche im äussersten Norden Asiens und Amerikas hausen, — die Tschuktschen, die Alëuten, die Eskimos — sind grosse Liebhaber des Zeichnens; und es giebt kaum ein ethnographisches Museum, in dem man nicht einige ihrer künstlerischen Erzeugnisse bewundern könnte. Die Dimensionen der Darstellungen sind hier freilich bescheidener. Die monumentalen Felsmalereien Australiens und Süd-Afrikas sucht man im Norden vergebens. Der hyperboräische Künstler ritzt seine Figuren in Miniaturgrösse auf einen Walrosszahn oder er malt sie mit rothem Ocker und schwarzer Kohle, die er mit Oel angefeuchtet hat, auf ein Stück Walrosshaut[1]. Im Uebrigen zeigen seine Darstellungen denselben naturalistischen Charakter, welchen die Zeichnungen der Buschmänner mit denen der Australier gemein haben. Auch der Hyperboräer gefällt sich vorzüglich in der Nachbildung von Gestalten und Scenen, die ihm aus seinem täglichen Leben vertraut sind. Auf jenen Walrosszähnen der Eskimos sieht man die aus Schnee gebauten Rundhütten und die mit Fellen bedeckten Sommerzelte; Bären und Walrosse, auf die der Jäger seine Harpune schleudert; Männer, die in einem Fellboote dem Lande zurudern, über das Andere in Hundeschlitten hingleiten. In den Zeichnungen der Tschuktschen treten neben ähnlichen Scenen vor Allem die geliebten Rennthiere hervor; und die

Fig. 27. Ritzzeichnung eines Eskimo auf einem Walrosszahne.

[1] „Die Zeichnungen der Eskimos sind auf leicht gebogenen Stücken von Walrosszahn, auf Bogen, angebracht, deren Sehnen dazu benutzt worden sind, um den Bohrer in Bewegung zu setzen, mit welchem Feuer erzeugt wurde". — Hildebrand, Beiträge zur Kenntniss der Kunst der

Alëuten schmücken die Schirme ihrer seltsamen Mützen mit den Figuren von Kajak Ruderern, welche auf Wale und Fische Jagd machen. Phantasiegeschöpfe tauchen dagegen nur sehr vereinzelt auf. Unter der stattlichen Anzahl von Tschuktschenzeichnungen, welche Hildebrand reproducirt hat, findet man nur ein einziges Wesen, welches nicht der wirklichen Welt angehört, — nämlich den Mann im Monde, — in Gestalt eines ganz nach Tschuktschenart gekleideten Männchens mit dickem Kopfe, welches inmitten eines sehr unvollkommenen Kreises steht[1]. Dieselbe überirdische Persönlichkeit tritt in einigen interessanten Zeichnungen eines Eskimo auf, welche Boas seiner Uebersetzung der Sage von Qandjaqdjuq beigefügt hat[2]. Aber auch hier unterscheidet sich der Mann im Monde durchaus nicht von einem gewöhnlichen Eskimo. — Auch der zeichne-

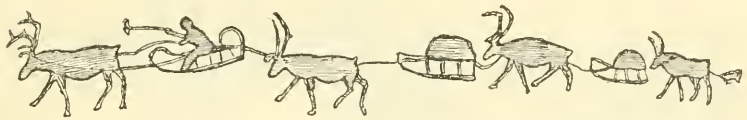


Fig. 28. Zeichnung eines Tschuktschen (nach Hildebrand).

rische Styl der Hyperboräer weicht in keinem wesentlichen Zuge von dem der beiden vorher besprochenen Völker ab. Die Beobachtung der Perspective ist im Ganzen ebenso mangelhaft wie bei den Australiern; obwohl sich auf einzelnen Zeichnungen ein Fortschritt in dieser Richtung nicht verkennen

niederen Naturvölker. — Nordenskioeld, Studien und Forschungen 313. — Ebenda, auf der Tafel bei 320, die Abbildung eines Stückes Walrosshaut mit Zeichnungen der Tschuktschen. — Die übrigen Tschuktschenzeichnungen, die Hildebrand abbildet, sind mit Bleistift oder rothem Ocker auf Papier für die Vegaexpedition angefertigt. — Choris, (Voyage pittoresque autour du Monde) bildet den hölzernen Mützenschirm eines Alëuten ab, auf dem man die Darstellung einer Jagd auf Robben und Wale sieht.

[1] Hildebrand, Beiträge. 311, Fig. 6.

[2] Annual Report Bureau of Ethnology 1884/85. — Boas, The Central Eskimo, 631, 632.

lässt[1]. Auf der anderen Seite gleichen sich auch die Vorzüge. Die verschiedenen Figuren und Gruppen der Hyperboräer sind in Form und Bewegung mit derselben Naturwahrheit wiedergegeben, durch welche uns die Bilder der Australier und Buschmänner in Erstaunen gesetzt haben.

Während die Hyperboräer als Zeichner nicht über ihren Kulturverwandten stehen, hat sich ein anderer Zweig ihrer Bildnerei zu einer Höhe entwickelt, welche für alle übrigen bekannten Jägerstämme unerreichbar geblieben ist. Weder die Australier noch die Buschmänner besitzen eine Sculp-

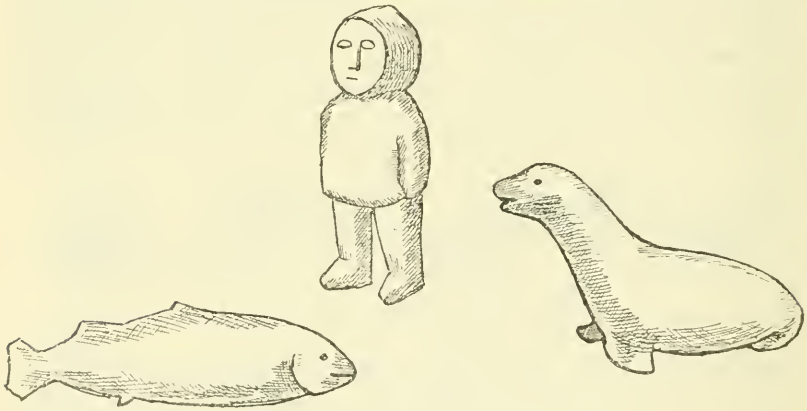


Fig. 29. Hyperboräische Knochenschnitzereien (nach Hildebrand).

tur; die Hyperboräer dagegen sind als meisterhafte Schnitzer berühmt; und in der That erblicken wir in ihren Figuren aus Knochen die besten Leistungen der primitiven bildenden Kunst überhaupt. Diese kleinen Bildwerke — sie besitzen sämmtlich nur eine sehr bescheidene Grösse — stellen entweder Menschen oder Thiere dar. Die menschlichen Figuren sind im Allgemeinen ziemlich roh ausgeführt, obgleich sie immer noch charakteristisch genug sind; jedenfalls stehen sie

[1] Vergl. z. B. Hildebrand. 311, Fig. 10, wo die entfernteren Rennthiere in deutlich verjüngtem Massstabe dargestellt sind; — vor Allem aber Boas. 631, Fig. 538.

nicht unbedeutend hinter den Thierfiguren zurück[1]. Diese letzten aber sind bewunderungswürdige Arbeiten. Die verschiedenen Cetaceen, die Walrosse, Seehunde, Bären, Hunde, Füchse, Fische und Vögel, kurz alle Thiere, die im Leben des Hyperboräers eine Rolle spielen, sind so scharf aufgefasst und so charakteristisch nachgebildet, dass die Schnitzereien einem Zoologen als Studienobjecte dienen könnten. Wie gesagt, bei den übrigen Jägervölkern der Gegenwart findet man nichts Aehnliches. Wenn man ebenbürtige Werke primitiver Sculptur sehen will, so muss man bis in die Rennthierzeit zurückgehen[2]. — Endlich mögen hier auch die merkwürdigen Masken der Eskimos erwähnt werden, obwohl dieselben kaum für primitive Werke gelten können. Im Gegensatze zu jenen

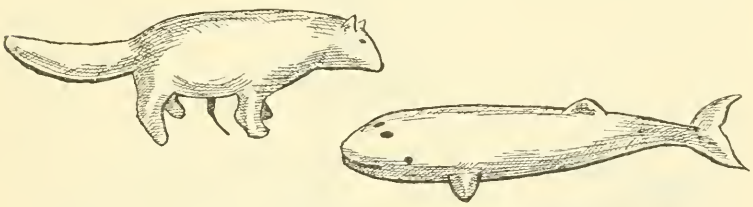


Fig. 30. Knochenschnitzereien der Aleuten (nach Hildebrand).

Knochenschnitzereien sind die Masken kein Gemeinbesitz der Eskimos, und noch weniger der Hyperboräer; sondern ihre Verbreitung beschränkt sich gegenwärtig auf diejenigen Stämme, welche die Halbinsel Alaska bewohnen. Es ist daher höchst wahrscheinlich, dass sowohl die Masken als die eigenthümlichen Tänze, bei denen sie getragen werden, kein ursprüngliches Eigenthum der Eskimos, sondern eine Entlehnung von den benachbarten Indianern der Nordwestküste sind, welche das

[1] Es giebt indessen Ausnahmen. Das Universitätsmuseum für Völkerkunde in Freiburg besitzt z. B. den Gipsabguss eines von einem Eskimo modellirten weiblichen Rumpfes, der für die Skizze eines europäischen Bildhauers gelten könnte.

[2] Abbildungen von solchen Schnitzereien findet man bei Hildebrand 324—34 und bei Boas, Plate VIII u. IX.

Maskenwesen in ausserordentlich reicher und origineller Weise ausgebildet haben[1]. Immerhin sind die Masken für die Würdigung des bildnerischen Talentes der Eskimos keineswegs werthlos. Selbst der flüchtigste Blick muss den tiefen Unterschied erkennen, der zwischen ihnen und jenen wirklich primitiven Knochenfiguren und Zeichnungen besteht. Während diese letzten, genau so wie die urthümlichen Bildwerke der Australier und der Buschmänner, durchweg einen sehr nüchternen naturalistischen Charakter zeigen, erscheinen jene Masken zum grössten Theile als die Ausgeburten einer zügellosen Phantasie; und zwar, — höchst bezeichnend, — vor Allem bei den

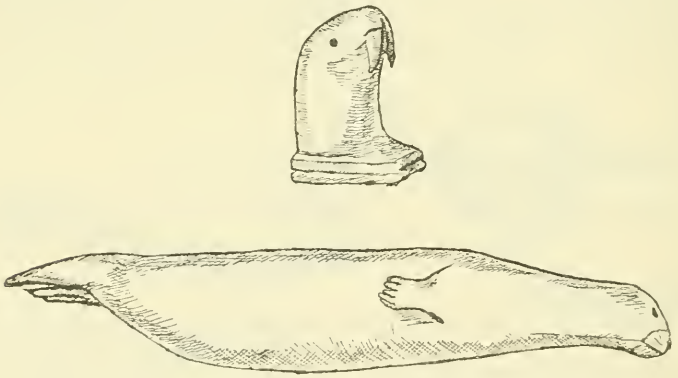


Fig. 31. Knochenschnitzereien der Eskimos (nach Boas).

südlichen Stämmen, die in der nächsten Nachbarschaft der nordwestlichen Indianer sitzen[2]. Wenn man die reiche Sammlung betrachtet, welche Jacobsen für das Berliner Völkermuseum erworben und Bastian in der Neuen Folge seiner „Amerikas Nordwestküste“ veröffentlicht hat, so glaubt man die Fratzen eines wüsten Fiebertraumes zu sehen. Der

[1] Vergl. Andree, Ethnogr. Parall. N. F. 155.

[2] Den Masken von den nördlichsten Theilen Alaskas „fehlt, nach den gesammelten Stücken zu urtheilen, fast ganz das groteske Element, welches in Bristol Bay, und in dem Delta der Kuskoquim und des Yukon so reich vertreten ist“. Dall, Masks and Labrets. Powell, Publ. of the Bureau of Ethnology. III, 122.

naturalistische Grundzug der primitiven Bildnerei tritt freilich auch hier noch hervor. Die zahlreichen Masken, welche Thiere darstellen, sind mindestens ebenso lebendig wie die besten Knochenfiguren; und an einzelnen menschlichen Gesichtern kann der Anthropologe die charakteristischen Züge der Eskimos ebensogut studiren wie an den lebendigen Originalen[1]. Aber meist sind die Thiere und vor Allem die Menschengestalten unnatürlich verzerrt. Grauenhafte Dämonenfratzen mit fletschenden Zähnen in dem weit aufgerissenen blutbeschmierten Maule; der eine mit klaffenden rothen Wunden in der Stirne; ein anderer mit einem einzigen schreckhaft starrenden Auge, während sich aus der Höhle des zweiten ein grinsendes Köpfchen emporreckt. Sehr häufig sieht man thierische und menschliche Formen in der abenteuerlichsten Verquickung. Eine Maske stellt einen Seepapagei, eine andere eine Fischotter dar, — beide Thiere sind vollkommen naturgetreu gebildet, bis auf den Rücken aus dem eine Teufelsfratze lugt[2]. Ein Dämonenhaupt ist mit sechs Händen begabt, aus einem zweiten wachsen zwei Flügel hervor. Es sind Bildungen, die an die chaotischen Urgeschöpfe des Lukrez erinnern. Zuweilen ist in einer solchen combinirten Maske ein ganzer Vorgang symbolisch dargestellt, wie in der Schamanenmaske Aman guak, welche gebraucht wird, „wenn die Fische, besonders die Lachse, und die Seehunde in die Flüsse zum Fang herbeigezaubert werden sollen. Die Darstellungen an der Maske sollen die Verdienste des Schamanen vor Augen führen. Die Maske besteht aus einem grau und weiss bemalten Gesichte, an dessen Seite zwei Hände, über dem Gesichte zwei Schamanenstäbe, zwischen diesen ein Seehund. Unter dem Gesichte rechts und links zwei viereckige Löcher, unterhalb dieser eine rothe Hohl-

[1] Vergl. Bastian Grünwedel, Amerikas Nordwestküste. Neue Folge. Taf. I, 7. Taf. V, 19, 20.

[2] Vergl. Amerikas Nordwestküste, N. F. Taf. I, Fig. 3. Taf. III, Fig. 5. — Derartige Combinationen sind bekanntlich charakteristisch für die indianische Bildnerei.

kugel mit verschiedenen Löchern, welche die Flussmündungen darstellen, in welche die Lachse, die ebenfalls symbolisch dargestellt sind, durch die Macht des Schamanen getrieben werden“ [1]. Es ist klar, dass diese complicirten Gebilde keine primitiven Werke sind. Wenn wir sie hier trotzdem etwas näher betrachtet haben, so geschah es, weil sie zeigen, welcher Leistungen die bildnerische Begabung eines Jägervolkes unter günstigeren Bedingungen fähig ist. — Ebenso wenig primitiv scheinen auch die Tanzmasken der Aleüten gewesen zu sein, die jetzt, Dank den Bemühungen der Missionäre, fast spurlos verschwunden sind. Wir wissen nur, dass sie meist Seethiere darstellten und dem Träger bis auf die Schultern hinabreichten. — Dagegen sind uns die Masken, welche man den Toten in das Grab mitzugeben pflegte, wenigstens zum Theile erhalten. Dall hat zahlreiche Ueberreste gesammelt. „Die Masken waren sämmtlich nach einem Typus gearbeitet, obwohl sie in Einzelheiten von einander abwichen. Sie waren durchschnittlich 14 engl. Zoll hoch und — die Biegung abgerechnet — 10 bis 12 Zoll breit. Alle besassen eine breite dicke, aber nicht abgeflachte Nase; grade, flache Augenbrauen; dünne Lippen und einen grossen Mund, in den kleine hölzerne Zähne eingesetzt waren. Sie waren sämmtlich mit verschiedenen Farben bemalt, meist mit Schwarz und Roth; trugen eingepflockte Haarbüschel, die den Bart andeuteten und zuweilen auch Haare an dem oberen Rande der Stirn; waren nur an den Nasenlöchern und dem Munde durchbohrt; und hatten breite flache Ohren, die, unnatürlich hoch, am oberen hinteren Winkel der Maske eingesetzt waren. — Auf die Backen waren häufig verschiedene Curven geritzt oder gemalt. — Diese Masken zeigen grosse Geschicklichkeit in der Schnitzkunst, zumal wenn man erwägt, dass sie mit Stein- und Knochenwerkzeugen gearbeitet sind“ [2].

Die Verbreitung des bildnerischen Talentes ist also unter

[1] Amerikas Nordwestküste, N. F. Taf. I, Fig. 2.

[2] Powell, Publ. Bur. Ethnol. III, 140, 141. Abbildungen auf Taf. XXVIII und XXIX. Daselbst auch die Abbildung einer Tanz-

den Jägerstämmen sehr weit. Indessen ist sie doch nicht allgemein. Es giebt wenigstens drei primitive Völker, denen die bildende Kunst vollkommen fremd zu sein scheint. Von den armseligen Feuerländern wie von den Botokuden ist uns bisher noch Nichts bekannt geworden, was auf eine derartige Begabung hindeutete; — und von den Bewohnern der Andamanen sagt ihr bester Kenner, Man, ausdrücklich, „dass sie im wilden Zustande niemals den Versuch machen, irgend einen Gegenstand darzustellen und wahrscheinlich keinen natürlichen Sinn für das Zeichnen besitzen“ [1].

Ehe wir versuchen, die primitiven Bildwerke, welche wir betrachtet haben, zu erklären, rufen wir uns noch einmal die charakteristischen Züge zurück, welche ihnen allen gemeinsam sind. Die primitive bildende Kunst ist in Stoff und Form entschieden naturalistisch. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, wählt sie ihre Gegenstände aus ihrer gewöhnlichen Natur- und Kulturumgebung; und sie bemüht sich, dieselben so naturgetreu darzustellen wie sie es mit ihren bescheidenen Mitteln vermag. Ihre Materialien sind dürftig; die Perspective lässt selbst in ihren besten Werken viel zu wünschen übrig. Allein nichtsdestoweniger gelingt es ihr, ihren rohen Figuren eine Lebenswahrheit zu geben, die man in den sorgfältiger ausgeführten Darstellungen vieler höherer Völker vermisst. Gerade in dieser Vereinigung von Lebenswahrheit und Rohheit in der Darstellung liegt die wesentliche Eigenart der primitiven Bildnerei. Es ist daher mehr überraschend als treffend, wenn man die Zeichnungen der Primitiven immer wieder auf eine Stufe mit den Zeichnungen der Kinder stellt. Denn von der scharfen Beobachtungsgabe, die in den Darstellungen der Jägervölker überall unverkennbar hervortritt,

maske — nach Sauers Bericht von Billing's Reise — die unverkennbar die alëutische Physiognomie zeigt, welche seltsamer Weise, — wie Dall richtig bemerkt — auf den Leichenmasken niemals hervortritt. Die letzten erinnern eher an einen indianischen Typus.

[1] Journ. Anthrop. Inst. XII, 115.

ist in den unbeholfenen Kritzeleien der meisten Kinder beim besten Willen keine Spur zu entdecken. Die Kunstwerke, mit denen unsere Kinder Tisch und Wände verzieren, sind vielmehr weit eher symbolisch als naturalistisch. Die einzige wirkliche Aehnlichkeit zwischen der Kunst der Kinder und der Kunst der Primitiven liegt darin, dass die letzten von der Perspective beinahe ebensowenig verstehen als die ersten. Wie die Zeichnungen der Kinder so werden auch die Zeichnungen der Primitiven häufig für Karrikaturen gehalten; und in dem einen Falle ist diese Auffassung gewöhnlich ebenso falsch wie in dem anderen. Wenn ein Kind oder ein Australier in einer Darstellung irgend einen Theil des Körpers oder des Anzuges unverhältnissmässig hervorhebt, so bedeutet dies, — vorausgesetzt, dass es nicht aus Ungeschick sondern mit Absicht geschehen ist, — zunächst Nichts weiter, als dass derselbe dem Zeichner aus irgend einem Grunde besonders bemerkenswerth erschienen ist. Kinder und Wilde besitzen thatsächlich eine starke Neigung zur Satire; und man darf desshalb sicher annehmen, dass sich unter den Erzeugnissen der primitiven Bildnerei auch Karrikaturen befinden. Aber es ist nicht leicht, sie herauszufinden; und man thut infolgedessen gut, nur diejenigen primitiven Zeichnungen für Karrikaturen zu erklären, deren satirische Absicht ausdrücklich bezeugt ist. Wir selbst sind diesem Principe gefolgt, und getrauen uns daher nicht, auch nur ein einziges primitives Bildwerk als Karrikatur zu bezeichnen.

Wir haben behauptet, dass die Ethnologie im Stande sei, das Dunkel zu lichten, welches über dem Ursprunge der französischen Rennthierschnitzereien liegt. Indessen durch unsere bisherigen Betrachtungen ist das Problem nicht gelöst, sondern nur erweitert. Wir haben gesehen, dass jene prähistorischen Bildwerke keineswegs eine vereinzelte Erscheinung sind, sondern dass ganz ähnliche Arbeiten in grosser Menge von einigen der rohesten Völker der Gegenwart hergestellt werden. Allein die künstlerischen Erzeugnisse der heutigen Australier, Busch-

männer und Hyperboräer erscheinen uns vorläufig nicht minder räthselhaft als die Werke der Unbekannten aus der Rennthierzeit. Mit dem Nachweise der Verbreitung einer Erscheinung ist für ihr Verständniss sehr wenig gewonnen, wenn sich daraus nicht die Möglichkeit ergiebt, ihre Gründe nachzuweisen. Es fragt sich, ob wir die Bedingungen aufdecken können, welche auf einer so niedrigen Kulturstufe so hohe künstlerische Leistungen ermöglichen. Die Kunstwerke der Primitiven sind zwar sehr oft beschrieben, aber sie sind bisher noch niemals erklärt. Es ist indessen wahrscheinlich, dass der gelehrte Scharfsinn die Erklärung nur desshalb übersehen hat, weil sie gar zu nahe liegt.

Worin bestehen, abgesehen von den Materialien, die Erfordernisse für die Ausführung solcher Bildwerke, wie wir sie bei den Jägervölkern gesehen haben? — Vor allem sind zwei Eigenschaften nothwendig: — erstens, die Fähigkeit einer scharfen Auffassung und einer sicheren Einprägung der Vorbilder; — zweitens, eine entsprechende Ausbildung des motorischen und sensorischen Apparates, der bei der bildnerischen Thätigkeit in Anwendung kommt. Dürfen wir annehmen, dass diese beiden Eigenschaften bei jenen Völkern vorhanden sind? — Sie müssen vorhanden sein, oder die Völker selbst könnten nicht mehr vorhanden sein. Australier, Buschmänner und Hyperboräer wären in dem Kampfe um das Dasein längst zu Grunde gegangen, wenn sie nicht Auge und Hand, ihre besten und unentbehrlichsten Waffen, zu hoher Leistungsfähigkeit ausgebildet hätten. Die Natur hat sie für den grössten Theil ihres Lebensunterhaltes auf den Ertrag der Jagd angewiesen. Allein die Beute würde selbst in den reichsten Jagdgründen sehr dürftig ausfallen, ohne jene erstaunliche Gabe des Spürens und Beobachtens, durch welche sich der primitive Jäger eine genaue Kenntniss von dem Wesen und den Gewohnheiten der verschiedenen Wildarten erwirbt. „Das Gesicht der Australier“ sagt Collins, „ist ausserordentlich gut; und in der That hängt ihre Existenz oft genug von der Schärfe ihres

Auges ab“ [1]. Der australische Jäger vermag die Spuren eines Känguru Tage lang durch Dickicht und Gras zu verfolgen; die Klauenmarken des Opossums an der Rinde eines Eukalyptusstammes, welche für einen Europäer kaum sichtbar sind, entdeckt er nicht allein unfehlbar, sondern er weiss auch beinahe auf den ersten Blick, ob die Marken frisch oder alt und ob das Thier hinauf- oder herabgeklettert ist. „Das Gedächtniss der Australier für sinnliche Eindrücke ist wahrhaft staunenswerth. Sturt erzählt, dass er nach 14 Jahren von Eingeborenen, die ihn vor dieser Zeit nur eine oder zwei Stunden gesehen hatten, wiedererkannt sei, und ähnliches berichten auch andere Reisende“ [2]. Von den Buschmännern rühmt Fritsch, „dass sie an Schärfe der Sinnesorgane sämmtliche übrigen Südafrikaner weit überragen.“ „Am erstaunlichsten“, sagt er, „sind mir die Leistungen im Spüren stets bei den Buschmännern erschienen. Sie gehen im schnellen Tempo auch bei ziemlich dicht bewachsenem Boden einer Spur nach, während sie kaum darauf zu achten scheinen, und nur wenn dieselbe eine unerwartete Wendung macht, oder sich irgend etwas Auffälliges zeigt, verräth eine Geberde die gespannte Aufmerksamkeit, welche sie dem unbedeutendsten Merkmal zuwenden“ [3]. Es giebt kaum einen Polar-Reisenden, der nicht mit Bewunderung von der scharfen und regen Beobachtungsgabe der Hyperboräer spräche. „Ihre öde Heimath“, sagt Kane von den Eskimos, „kennen sie auf das Beste. Jede Veränderung des Wetters, des Windes, des Eises wird bemerkt und der Einfluss solcher Veränderungen auf den Zug der Wandervögel mit demselben Scharfsinne vorherbestimmt, mit dem sie die Gewohnheiten der sedentären Thiere verfolgen.“ — Indessen der Jäger braucht nicht nur sein Auge, sondern auch seine Hand. Es ist nicht genug, dass er das Wild aufspüren und beobachten kann; er muss es auch zu erlegen verstehen; und dazu

[1] Collins, North West and Western-Australia. I, 315.

[2] Waitz-Gerland. VI, 736.

[3] Fritsch, Die Eingeborenen Süd-Afrikas. 424.

bedarf er vor allen Dingen geeigneter Waffen. Es ist desshalb Nichts weniger als wunderbar, dass sich gerade die Jägervölker durch eine hohe und zweckmässige Entwicklung ihrer Waffen auszeichnen. Sie haben wahrlich allen Grund, ihre Geschicklichkeit nach dieser Richtung auszubilden; — denn es sind die Waffen, mit denen sie um ihr Leben kämpfen müssen. In der That zeugen die Jagdgeräthe sämmtlicher Jägervölker von einer grossen technischen Fertigkeit, die um so grösser erscheint, je armseliger die Werkzeuge sind, mit denen sich die Primitiven behelfen müssen. Einer oberflächlichen Betrachtung erscheinen die Waffen der Australier allerdings ausserordentlich roh; aber je genauer man sie prüft, desto mehr bewundert man das Geschick, mit dem sie hergestellt sind. Vorzüglich die Wurfhölzer sind durchaus nicht so einfache Arbeiten als sie scheinen[1]. Der Buschmann versteht mit den einfachsten Mitteln seine sinnreich zusammengesetzten Giftpfeile zu construiren, denen er, umringt von mächtigen Feinden, seine Erhaltung verdankt. Die höchste technische Meisterschaft aber findet man dort, wo die harte Natur zur äussersten Anspannung der Kräfte zwingt, — unter den hyperboräischen Stämmen. „Wenn man ihren rohen Kulturzustand erwägt, ihre nördliche Lage in einem Lande, das fast beständig unter Schnee begraben liegt, die verhältnissmässig armseligen Materialien, mit denen sie zu arbeiten haben, so erhält man den Eindruck, dass sie mit jedem Volke auf den Inseln des Stillen Oceans mindestens gleichstehen.“ So urtheilt Cook über die Stämme am Prince William Sund, und so urtheilt Jeder über alle hyperboräischen Stämme, deren Waffen und Werkzeuge er studiert hat. Wenn man diese wunderbar sauber und zweckmässig geschnitzten Harpunen, Bogen und Pfeile betrachtet, so wird man es kaum noch überraschend finden, dass die Menschen, welche solche Waffen anfertigen, im Stande sind eine Thier-

[1] Vgl. dazu die Abhandlung über die australischen Wurfhölzer bei Brough Smyth. I, 313 f.

gestalt naturgetreu nachzuschnitzen[1]. Beobachtungsgabe und Handfertigkeit sind die Erfordernisse für die primitive naturalistische Bildnerei; und Beobachtungsgabe und Handfertigkeit sind zugleich die beiden unentbehrlichsten Erfordernisse für das primitive Jägerleben. Die primitive Bildnerei in ihrer Eigenart stellt sich uns also vollkommen begreiflich als eine ästhetische Bethätigung von zwei Fähigkeiten dar, welche der Kampf um das Dasein gerade in den primitiven Völkern entwickeln und steigern musste. Und zugleich erkennen wir jetzt, warum das bildnerische Talent unter den Primitiven fast allgemein verbreitet ist. Wo Jeder ein guter Jäger und Handwerker sein muss, kann auch Jeder ein leidlicher Zeichner und Bildner sein. Auf der anderen Seite erklärt sich uns ebenso einfach die Thatsache, dass unter den niederen Ackerbauern und Viehzüchtern das Talent für naturgetreue Bildnerei ebenso selten als es unter den primitiven Jägern häufig ist. Fritzsch weist ausdrücklich auf den Gegensatz zwischen den lebendigen Skizzen der Buschmänner und den „steifen grotesken Thiergestalten hin, welche der Bantu mühsam modellirt und schnitzt". Und dieser Gegensatz lässt sich, obwohl er vielleicht nirgends so scharf hervortritt als in Süd-Afrika, zwischen den Völkern der beiden Kulturstufen überall nachweisen. So hoch die Ackerbauer und Viehzüchter in der Kultur über den Jägern stehen, so tief stehen sie in der bildenden Kunst unter ihnen; — beiläufig bemerkt, ein Beweis, dass das Verhältniss zwischen Kultur und Kunst nicht immer so einfach ist, wie einige Kunstphilosophen glauben. Für uns ist diese anscheinend so abnorme Erscheinung durchaus verständlich. Weder die Ackerbauer noch die Viehzüchter bedürfen zu ihrer Erhaltung einer so hohen Ausbildung der Beobachtungsgabe und der Handfertigkeit; infolgedessen treten diese Fähigkeiten bei ihnen zurück und mit ihnen das Talent für naturwahre Bildnerei.

[1] Vgl. die Abbildungen von Waffen der Eskimos in Boas, The Central-Eskimo.

Das Räthsel der Rennthierfunde ist also wirklich durch die Ethnologie gelöst. Die vielumstrittenen Schnitzereien sind die Werke eines primitiven Volkes. Grade ihre Naturwahrheit ist nicht etwa ein Beweis gegen, sondern der beste Beweis für ihr hohes Alter.

Wir haben die Zeichnungen und die Schnitzereien der Primitiven als Kunstwerke bezeichnet. Indessen haben sie wirklich ein Anrecht auf diesen Namen? — Die Frage fordert eine Erörterung. Denn es ist allerdings keineswegs selbstverständlich, dass jene Bildwerke ihre Entstehung einem ästhetischen Bedürfnisse verdanken. Die Kunstphilosophie neigt sich einer anderen Ansicht zu. Einer ihrer ältesten und sichersten Lehrsätze behauptet, dass die Bildnerei im Anfange stets als die Dienerin der Religion aufgetreten und dass sie nur allmählich zu einer selbständigen Kunst erwachsen sei. Dieses ehrwürdige Dogma findet in den Thatsachen, welche wir untersucht haben, keine zuverlässige Stütze. Grey sprach allerdings die Vermuthung aus, dass in den Gemälden am Glenelg irgend eine religiöse Bedeutung verborgen sein möge; aber weder er selbst noch irgend ein anderer Forscher ist im Stande gewesen, den geheimnissvollen Sinn zu entdecken. Bei den übrigen australischen Felszeichnungen hat man noch nicht einmal danach gesucht. Es ist freilich denkbar, dass wenigstens einzelne dieser Bilder wirklich eine Art religiöser Symbole sind. Der Gedanke, die Schutz- und Wappenthiere der verschiedenen Sippen auf solche monumentale Weise darzustellen, kann den Australiern nicht fern liegen; und ausserdem dürfte man sich auf zahlreiche Analogieen aus der ägyptischen und christlichen Kunst berufen. Allein solange man diese Vermuthung nicht beweisen kann, — und bisher haben wir noch nicht den Schatten eines Beweises gesehen, — so lange hat man schlechterdings kein Recht, jene Thier- und Menschenfiguren für etwas anderes zu erklären, als was sie dem Augenscheine nach sind. Von den Rindenzeichnungen endlich wissen wir positiv, dass sie zu religiösen Vorstellungen und Ge-

bräuchen in keiner Beziehung stehen[1]. Die südafrikanischen Felszeichnungen sind nicht tiefsinniger als die australischen. Einer der besten Kenner der Buschmänner, Theophilus Hahn, versichert uns ausdrücklich, dass „sie diese Kunst rein aus Lust am Darstellen üben“[2]. Bei den Hyperboräern liegen die Verhältnisse nicht ganz so klar. Was ihre Zeichnungen betrifft, so wird es freilich nicht leicht Jemanden, der sie gesehen hat, in den Sinn kommen, ihren weltlichen Charakter zu bezweifeln. Die Sculpturen dagegen haben wenigstens zum Theile eine religiöse Bestimmung. Cranz erwähnt, „dass die Grönländer an den Kajak gern ein kleines Modell desselben mit einem Männchen hängen, damit sie nicht kentern“[3]. In Bezug auf die Schnitzereien der Tschuktschen bermerkt Hildebrand, „dass wenigstens einige von ihnen als Amulette gedient haben und dadurch von dem mystischen Zusammenhange Zeugniss ablegen, welchen man sich zwischen den Schicksalen der Thiere und der Menschen dachte“[4]. Und Jacobsen erwähnt Modelle von Bogen, Kajaks, Rennthieren und Walen, die von den Eskimos an der Südwestküste Alaskas auf die Gräber gelegt werden, „zum Zeichen, dass der Verstorbene, dessen Andenken man hier feiere, auf der Walross- Seehund- oder Rennthierjagd umgekommen sei“. In derselben Gegend sieht man auch Denkmäler für die Toten, „welche aus roh gearbeiteten und mitunter bekleideten Figuren bestehen“. Endlich erwähnt Jacobsen, dass viele der jungen Mädchen, „an die

[1] Die australischen Zeichnungen, welche eine religiöse Bedeutung zu haben scheinen, — z. B. die Figuren auf den sogenannten Zauberhölzern, — zeigen einen ganz anderen Charakter; es sind unverständliche Linien-Combinationen, die zuweilen an die Ornamente auf den Schilden und Wurfbrettern erinnern, von den naturalistischen Darstellungen der Fels- und Rinden-Zeichnungen aber so verschieden wie möglich sind. Man vergleiche z. B. die Abbildung bei Ratzel. II, 91. —

[2] Zeitschr. f. Ethnol. 1879. — Verh. der Anthr. Ges. (307).

[3] Cranz, Historie von Grönland. 1765. 276.

[4] Hildebrand, Beiträge. 323.

Capuze ihres Pelzes festgemacht, ein hölzernes Idol mit sich herumtragen“ [1]. Indessen auf der einen Seite beziehen sich alle diese Bemerkungen nur auf einen, und, wie es scheint, ziemlich kleinen Theil der Sculpturen; und auf der anderen Seite weisen die sonstigen Berichte ganz unzweideutig darauf hin, dass die Figuren in der Regel keine religiöse Bedeutung besitzen. Falls sich die Kunstphilosophie endlich auf die Schamanenmasken der südwestlichen Eskimos berufen sollte, so vergisst sie, dass dieselben Nichts weniger als primitive Werke sind.

In der Regel tritt also die bildende Kunst auf der niedrigsten Kulturstufe unabhängig von der Religion auf. Allein wenn es sich nicht beweisen lässt, dass die Gebilde der Primitiven religiös sind, so ist damit freilich noch immer nicht bewiesen, dass sie ästhetisch sind.

Könnten jene Zeichnungen auf Fels, Holz und Knochen nicht eine Bilderschrift darstellen? — Man hat sie jedenfalls oft genug in dieser Weise zu deuten gesucht. In einem gewissen Sinne ist jede bildliche Darstellung eine schriftliche: denn jedes Bild drückt einen Vorgang oder eine Thatsache aus. In diesem weitesten Sinne sind die australische Zeichnung, welche einen Corroborri; das südafrikanische Höhlengemälde, welches ein Gefecht zwischen Buschmännern und Kaffern darstellt, sicher Schriftwerke; aber in diesem Sinne sind es auch die Fresken Rafaels. Indessen zu einer Schrift im eigentlichen Sinne wird ein Bild erst dann, wenn die bildliche Darstellung nicht mehr selbst Zweck, sondern nur noch Mittel ist, um irgend einen Sinn auszusprechen. Bei dem Bilde kommt es auf den Eindruck; bei der Schrift kommt es auf den Ausdruck an. Wenn aber die Figuren nur als Ausdrucksmittel dienen sollen, so ist es nicht mehr erforderlich, dass sie besonders naturwahr und sorgfältig ausgeführt werden, sondern es genügt, wenn sie überhaupt kenntlich sind. In der That

[1] Jacobsen, Reise an der Nord-West Küste Amerikas. 334.

kann man eine Bilderschrift von einem Bilde auf den ersten Blick an der schematischen und conventionellen Art unterscheiden, in der die Figuren behandelt sind. — In den Zeichnungen der Australier und Buschmänner suchen wir dieses charakteristische Merkmal der Bilderschrift vergebens. Im Gegentheil, jeder Zug beweist, dass die Künstler Nichts mehr und Nichts weniger beabsichtigt haben, als eine möglichst wahre und lebendige Darstellung ihrer Vorbilder. Dazu kommt, dass sich die Australier für den schriftlichen Ausdruck nachweislich einer ganz anderen Methode bedienen. Die Zeichen auf ihren Botenstäben haben mit ihren Zeichnungen schlechterdings Nichts gemein: es sind ganz conventionell gewählte Linien und Punkte[1]. Wenn man dagegen die Zeichnungen betrachtet, welche die Hyperboräer auf Holz- und Knochenstücke graviren, so fallen einzelne darunter sofort durch jene charakteristische Schematisirung der Figuren auf; — und diese Stücke sind wirklich nicht sowohl Kunst- als Schriftwerke. Mallery hat

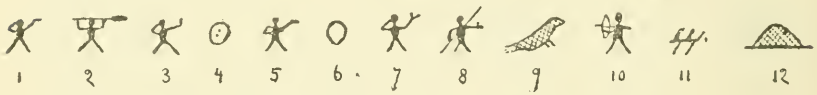


Fig. 32. Bilderschrift aus Alaska (nach Mallery).

in seiner lehrreichen Abhandlung „Pictographs of the North American Indians“ eine ganze Reihe solcher Bilderschriften aus Alaska abgebildet und gedeutet[2]. Man bedient sich derselben bei den verschiedensten Gelegenheiten. Die Probe z. B., welche wir hier nach Mallery reproduciren, ist — auf ein Holztäfelchen geritzt und in der Nähe der Hausthüre befestigt — bestimmt, anzuzeigen, dass sich der Bewohner der Hütte auf eine längere Jagdunternehmung begeben hat[3]. Und auf ganz ähnliche Weise rufen Jäger, die sich in

[1] Howitt, On Australian Messengers und Message Sticks. Journ. Anthrop. Inst. XVIII.

[2] Mallery, Pictographs of the North American Indians. Publ. Bur. of Ethnol. IV.

[3] Das Original wurde von einem Eingeborenen aus Alaska, Naumoff,

Nahrungsmangel oder in irgend einer anderen Nothlage befinden, den Beistand ihrer Stammesgenossen an. — Alle Darstellungen dieser Art sind unzweifelhaft Bilderschriften; aber, wie gesagt, alle diese Bilderschriften unterscheiden sich ganz unverkennbar von den eigentlichen Bildern, die wir früher betrachtet haben. Ausserdem scheint die Bilderschrift keineswegs ein Gemeinbesitz der hyperboräischen Stämme zu sein. Wenigstens stammen die zahlreichen Proben, welche Mallery mittheilt, sämmtlich aus Alaska, also aus jener Provinz, welche so stark indianisch beeinflusst ist, dass sie für unsere Untersuchungen keinen sicheren Boden mehr bietet. Jedenfalls liegt auch nicht die geringste Veranlassung vor, um die Zeichnungen der Hyperboräer im Allgemeinen, — von ihren Sculpturen ganz zu schweigen — für Bilderschriften zu erklären.

Wir haben uns also überzeugt, dass sich für die Bildnerei der Primitiven, von verhältnissmässig sehr geringen Ausnahmen abgesehen, weder ein religiöser noch irgend ein anderer äusserer Zweck nachweissen lässt. Wir haben daher ein volles

---

für Dr. Hoffmann in San Francisko gezeichnet und gedeutet. Die Bedeutung der einzelnen Figuren ist folgende: 1. Der Sprecher, der mit der Rechten auf sich selbst weist, und mit der Linken die Richtung angiebt, die man eingeschlagen hat; 2. hält ein Ruder um anzudeuten, dass man sich zu Wasser entfernt hat; 3. die rechte Hand an den Kopf gelegt — bedeutet Schlaf; die linke erhobene mit einem ausgestreckten Finger, — bedeutet eine Nacht; 4. ein Kreis mit zwei Punkten in der Mitte, — bedeutet eine Insel mit Hütten; 5. Wiederholung von 1; 6. ein Kreis, — bedeutet eine zweite Insel; 7. Wiederholung von 3; aber mit zwei ausgestreckten Fingern, — bedeutet zwei Nächte; 8. der Sprecher mit einer Harpune, macht mit der linken Hand das Zeichen für einen Seelöwen; 9. ein Seelöwe; 10. ein Jäger mit Pfeil und Bogen; 11. ein Boot mit zwei Ruderern; 12. die Behausung des Sprechers". — Im Zusammenhange gelesen, ergiebt das Ganze folgenden Sinn: „Ich fahre mit dem Boote in jener Richtung nach jener Insel, übernachte dort einmal, und fahre alsdann nach einer anderen Insel, wo ich zwei Nächte bleibe. Ich erlege einen Seelöwen und kehre dann nach Hause zurück." — Mallery 147, 148.

Recht, den zahlreichen Zeugnissen Glauben zu schenken, die uns versichern, dass diese Darstellungen der reinen Lust am Darstellen entspringen. Die Musse, die für ein solches äusserlich zweckloses Schaffen erforderlich ist, bietet das Jägerleben selbst unter den ungünstigsten Bedingungen; der Hyperboräer findet sie in seiner Eiswüste ebensogut als der Australier und der Buschmann in ihren subtropischen Jagdgründen. Für jenen Bildnertrieb der Primitiven selbst eine Erklärung zu geben, liegt uns hier nicht ob; wir haben unsere Aufgabe gelöst, indem wir gezeigt haben, dass die ästhetische Schaffenslust im Vereine mit der Beobachtungsgabe und der Handfertigkeit der Jägerstämme eine vollkommen genügende Erklärung für ihre bildnerischen Leistungen giebt. —

Es ist selbstverständlich, dass diese Anfänge der bildenden Kunst durch ihren unmittelbaren ästhetischen Lustertrag für die primitiven Völker einen Werth besitzen, den man gewiss nicht zu gering anschlagen darf. Allein es fragt sich, ob sie noch ausserdem einen weiteren Einfluss auf das sociale Leben ausüben? — Auf höheren Kulturstufen ist gerade die Bildnerei mehr als einmal als die ästhetisch und praktisch wirkungsmächtigste Kunst aufgetreten. Sie war es, die den hellenischen Gemeinwesen und den italienischen Städten ihre Palladien schuf. In der Antike wie in der Renaissance verkörperte sie, als die Königin der Künste, in Erz, Marmor und Farbe die religiösen und die socialen Ideale, um die sich die Bürger scharten und bei deren Anblick sie sich als ein Volk und als eine Gemeinde fühlten. Man kann sagen, dass die Geschichte der griechischen und italienischen Freistädte die Geschichte ihrer bildenden Kunst ist. — Aber gerade die Betrachtung der bildenden Kunst lehrt, dass man ebensowenig ohne Weiteres von höheren Kulturverhältnissen auf niedere schliessen darf als umgekehrt.

Es giebt keinen Punkt, auf den man die Vermuthung gründen könnte, dass die Bildnerei für die primitiven Stämme auch nur eine annähernd ähnliche Bedeutung wie für jene

civilisirten Gesellschaften besässe. Wie gering ihr socialer Einfluss auf der niedersten Kulturstufe ist, geht schon daraus hervor, dass sich der kulturelle Charakter der Jägervölker, welche sie nicht kennen, in keiner wesentlichen Beziehung von dem Charakter derjenigen unterscheidet, welche sie üben. Die eine oder die andere Darstellung, — wie z. B. jenes südafrikanische Schlachtenbild, welches späteren Geschlechtern die Erinnerung an irgend eine bedeutungsvolle That des Stammes bewährt, — mag auf diese Weise zur Festigung des socialen Zusammenhanges beitragen. Indessen im Allgemeinen ist der Gesichtskreis der primitiven Bildnerei viel zu beschränkt, ihre Mittel sind viel zu roh und armselig, als dass eine tiefere sociale Wirkung möglich wäre. So bewunderungswürdig ihre Werke auch in manchen Beziehungen sind; — der wesentliche Charakter der primitiven Kultur würde ohne die primitive Bildnerei ohne Zweifel derselbe sein.

VIII. Capitel.

Der Tanz.

Während die Bedeutung, welche die Bildnerei in leblosem Stoffe für die höheren Völker gewonnen hat, bei den niedersten Stämmen höchstens im Keime zu erkennen ist, lässt die lebendige Bildnerei, der Tanz, heute kaum noch ahnen, welche gewaltige sociale Macht sie einst besass. Der moderne Tanz ist nur noch ein ästhetisch und social entartetes Rudiment; der primitive Tanz ist der unmittelbarste, vollkommenste und wirkungsmächtigste Ausdruck der primitiven ästhetischen Gefühle.

Das charakteristische Merkmal des Tanzes ist die rhythmische Ordnung der Bewegungen. Es giebt keinen Tanz ohne Rhythmus. Dem Stoffe nach kann man die Tänze der Jägervölker in zwei Gruppen scheiden: — in mimische und gymnastische Tänze. Die mimischen Tänze bestehen in rhythmischen Nachahmungen von thierischen und menschlichen Bewegungen; während die Bewegungen bei den gymnastischen Tänzen keinem natürlichen Vorbilde folgen. Beide Arten treten bei den meisten primitiven Stämmen neben einander auf[1].

---

[1] Man könnte die Frage aufwerfen, ob nicht auch die gymnastischen Tänze ursprünglich mimische Tänze gewesen seien. Es ist allerdings möglich, dass wir in einzelnen Fällen die Nachahmung nicht erkennen, weil wir das Vorbild nicht kennen. Auf der anderen Seite aber tragen gerade die ursprünglichsten Tänze, die wir kennen, die Liebestänze gewisser Vogelarten, keinen mimischen sondern einen gymnastischen Character.

Am besten sind die gymnastischen Tänze der Australier bekannt geworden, die Corroborris[1], die fast in jeder australischen Reisebeschreibung geschildert werden, da sie über den ganzen Continent verbreitet sind. Die Corroborris werden stets zur Nachtzeit aufgeführt, meist bei Mondlicht. Wir glauben indessen nicht, dass es nothwendig ist, sie desshalb für religiöse Ceremonien zu erklären. Man wählt die Mondnächte wahrscheinlich nicht, weil sie heilig, sondern weil sie hell sind. Die Tänzer sind in der Regel Männer; die Weiber bilden das Orchester. Häufig vereinigen sich mehrere Stämme zu einem grossen Tanzfeste; in Victoria zählte man gelegentlich an vierhundert Theilnehmer[2]. Die grössten und merkwürdigsten Feste scheinen bei Friedensschlüssen stattzufinden[3]. Im Uebrigen werden alle wichtigeren Ereignisse des australischen Lebens durch Tänze gefeiert: — die Reife einer Frucht, der Beginn der Austernfischerei, die Jünglingsweihe, eine Begegnung mit einem befreundeten Stamme, der Auszug zu einem Gefechte, eine glückliche Jagd. Die Corroborris bei den verschiedenen Gelegenheiten und bei den verschiedenen Stämmen sind einander so ähnlich, dass man sie alle kennt, wenn man einen gesehen hat. Lassen wir uns von Thomas zu einem Corroborri in der Provinz Victoria führen[4]. — Der Schauplatz ist eine Lichtung im Busch. In der Mitte lodert ein grosses Feuer, dessen rother Flackerschein sich mit dem blauen Lichte des Vollmondes mischt. Die Tänzer sind noch nicht sichtbar; sie haben sich in das dunkle Gesträuch zurückgezogen, um ihren Festputz anzulegen. Auf der einen Seite des Feuers sammeln sich die Weiber, welche das Orchester bilden sollen. Plötzlich knackt und rauscht es im Gebüsche:

[1] Gelegentlich werden auch mimische Tänze als Corroborris bezeichnet; in der Regel aber wird der Name nur für die gymnastischen Tänze gebraucht.

[2] Brough Smyth. I, 175.

[3] Lumholtz, 286.

[4] Nach Brough Smyth. I, 167, 168.

die Tänzer erscheinen. Die dreissig Männer, welche in den Lichtkreis des Feuers getreten sind, haben sich sämmtlich mit weissem Thone Ringe um die Augen und lange Striche auf den Rumpf und die Glieder gemalt. Ausserdem tragen sie Laubbüschel um die Fussknöchel und einen Fellschurz um die Hüften. Unterdessen haben sich die Weiber gegenüber zu einer hufeisenförmigen Gruppe zusammengesetzt. Sie sind ganz nackt; jede hält eine sauber gefaltete und straff gespannte Opossumhaut, die ihnen sonst als Mantel dient, auf den Knieen. Zwischen ihnen und dem Feuer steht der Dirigent. Er trägt einen gewöhnlichen Opossumschurz und hält in jeder Hand einen Stock. Rings umher sitzen oder stehen in weitem Kreise die Zuschauer. Der Dirigent wirft einen prüfenden Blick auf die Tänzer, dann wendet er sich um und nähert sich langsam den Weibern; — plötzlich schlägt er seine beiden Stöcke zusammen. Die Tänzer haben sich blitzschnell in eine Linie geordnet und kommen vorwärts; — dann machen sie wiederum Halt. — Eine neue Pause, während der Dirigent die Reihe mustert. Alles ist in Ordnung; und jetzt endlich giebt er das Signal. Er beginnt mit seinen beiden Stöcken den Takt zu schlagen; die Tänzer fallen mit den ihren ein; die Weiber singen und pauken auf die Opossumfelle, und der Corroborri beginnt. Es ist erstaunlich, wie genau der Takt eingehalten wird; Töne und Bewegungen, — Alles in einem Schlage. Die Tänzer bewegen sich so gleichmässig wie die bestgeschulte Ballettruppe. Sie nehmen alle möglichen Stellungen ein: bald springen sie zur Seite, bald gehen sie ein paar Schritte vorwärts, bald rückwärts; sie strecken und biegen sich, schwingen die Arme, stampfen mit den Füssen. Der Dirigent ist auch nicht müssig. Während er mit seinen Stöcken den Takt schlägt, vollführt er unaufhörlich einen seltsamen näselnden Gesang, der jedes Mal lauter oder leiser wird, sobald er einen Schritt vorwärts oder rückwärts thut. Er steht nicht einen Augenblick auf derselben Stelle; jetzt wendet er sich zu den Tänzern, jetzt wendet er sich zu den Weibern, die alsdann ihre Stimmen mit

aller Kraft erheben. Allmählich gerathen die Tänzer in immer grössere Hitze; die Taktstöcke klappen schneller; die Bewegungen werden immer rascher und heftiger; die Tänzer schütteln sich, springen bis zu einer unglaublichen Höhe in die Luft, und endlich stossen sie, wie aus einem Munde, einen schrillenden Schrei aus. — Einen Augenblick später sind sie sämmtlich in dem Gebüsche verschwunden, ebenso plötzlich wie sie gekommen waren. — Der Platz bleibt eine Weile leer. — Dann giebt der Dirigent von Neuem das Signal, und die Tänzer erscheinen wieder. Dieses Mal bilden sie eine gekrümmte Linie. Im Uebrigen gleicht der zweite Theil der Aufführung dem ersten. Die Weiber fahren fort, zu pauken und zu singen, bald so laut, als wollten sie sich die Kehle zersprengen, bald so leise, dass man ihr Gemurmel kaum vernehmen kann. Auch der Schluss entspricht dem des ersten Theiles; und in ähnlicher Weise gehen noch ein dritter, ein vierter und ein fünfter Act vorüber. — Mit einem Male aber haben die Tänzer einen vier Glieder tiefen Haufen gebildet; die erste Reihe springt zur Seite, die hinteren drängen vor, und in dieser Weise bewegen sie sich vorwärts, den Weibern entgegen. Die Truppe erscheint in diesem Augenblicke als ein unentwirrbarer Knäuel von Leibern und Gliedern; man fürchtet, die Tänzer müssten einander mit den wild geschwungenen Stöcken den Schädel zerschmettern. Indessen in Wirklichkeit herrscht jetzt eine ebenso strenge Ordnung wie früher; jede Bewegung ist berechnet. Die Erregung ist auf der Höhe; die Tänzer schreien, stampfen, springen; die Weiber pauken wie wahnsinnig, singen mit aller Kraft ihrer Lungen; — das Feuer, welches hoch emporflackert, streut einen Regen von rothen Funken über die wilde Scene, — da hebt der Dirigent beide Arme hoch über den Kopf, ein lauter Schlag durchbricht den Lärm, — und im nächsten Augenblicke sind die Tänzer verschwunden. Die Weiber und die Zuschauer stehen auf und zerstreuen sich in ihre Miams. — Eine halbe Stunde später regt sich Nichts mehr auf der mondhellen Lichtung als

das niedersinkende Feuer. — Das war ein australischer Corroborri. —

Der Corroborri der Männer bietet, wie gesagt, überall ungefähr dasselbe Schauspiel. Der Tanz der Weiber, der anscheinend weit seltener aufgeführt wird, zeigt dagegen einen wesentlich anderen Charakter. Die beste Beschreibung eines Weibertanzes verdanken wir Eyre[1]. „Die tanzenden Weiber", sagt er, „legen die Hände über dem Kopfe zusammen, schliessen die Füsse und drücken die Kniee gegeneinander. Alsdann werden die Beine auswärts gebeugt (thrown outwards from the knee) — während die Füsse und Hände in ihrer ursprünglichen Stellung bleiben — und rasch wieder zusammengezogen, so dass bei der Berührung ein scharfer Laut entsteht. Dieser Tanz wird entweder von einem Mädchen allein oder von mehreren aufgeführt und zwar zu ihrem eigenen Vergnügen. Zuweilen tanzt jedoch auch ein einzelnes Weib auf diese Weise vor einer Reihe von männlichen Tänzern, um ihre Leidenschaft zu erregen. In einer anderen Figur werden die Füsse eng auf dem Boden zusammengehalten; und die Tänzerinnen bewegen sich vermittelst eigenthümlicher Windungen des Körpers vorwärts, indem sie einen engen Halbkreis beschreiben. Dieser Tanz wird fast nur von jungen Mädchen unter einander aufgeführt". — Die Corroborris der Tasmanier wichen, soweit man nach den vorhandenen dürftigen Schilderungen urtheilen kann, nicht von denen der Australier ab.

Die auffallende Analogie, die wir bisher auf Schritt und Tritt zwischen den Australiern und den Mincopie bemerkt haben, erstreckt sich auch auf den Tanz. Die Tänze der Mincopie sehen den Corroborris der Australier zum Verwechseln ähnlich. Die Anlässe sind hier wie dort dieselben: — eine glückliche Jagd, ein Besuch von Freunden, der Anfang einer Jahreszeit, die Genesung von einer Krankheit, das Ende einer Trauerperiode: — kurz, jedes Ereigniss, welches das Gemüth

[1] Eyre. II, 235 236.

der Mincopie freudig erregt. Ausserdem feiert man auch hier grössere Tanzfeste, zu denen sich mehrere Stämme zusammenfinden. „Auf einer kleinen Lichtung in der Mitte der dichten Dschungeln", sagt Man, „haben sich mehr als hundert bemalte Männer und Weiber versammelt. Der Mond giesst sein sanftes Licht herab, während aus jeder Hütte der rothe Schein eines Feuers seltsame Schatten durch die zerstreuten Gruppen wirft. Auf der einen Seite sitzen in einer Reihe die Weiber, welche den Refrain des Tanzliedes im Chore singen sollen; auf der anderen sieht man die dunklen Gestalten der Zuschauer, von denen sich viele dadurch an der Aufführung betheiligen, dass sie im Takte die Hände zusammenschlagen. Allen sichtbar hat sich der Dirigent, der zugleich der Dichter und Componist der Tanzweise ist, aufgestellt; sein Fuss ruht auf dem schmalen Ende des Schallbrettes[1], und während er den Körper auf einen Speer oder auf einen Bogen stützt, giebt er für die Sänger und Tänzer den Takt an, indem er mit der Sohle oder der Ferse des anderen Fusses gegen das Schallbrett tritt. Während seines Sologesanges, der den Charakter eines Recitativs hat, schweigen alle anderen Stimmen und die Zuschauer halten sich regungslos; sobald aber das Zeichen für den Refrain gegeben wird, stürzt eine Anzahl von Tänzern in wilder Erregung in die Arena, und während sie ihre Rolle mit leidenschaftlicher Energie ausführen, verstärken sie zugleich den Gesang der Weiber. — Der Tänzer krümmt den Rücken und wirft sein ganzes Gewicht auf ein Bein, dessen Knie gebogen wird. Die Hände werden in der Höhe der Brust nach vorn gestreckt, und zwar wird der Daumen der einen zwischen dem Daumen und Zeigefinger der anderen gehalten, während die übrigen Finger ausgespreizt aufwärts gestreckt werden. In dieser Stellung rückt der Tänzer, auf dem Standbeine hüpfend, vor; indem er nach jeder zweiten Bewegung mit der freien Sohle auf den Boden stampft. So durchmisst er die ganze

[1] Ueber das Schallbrett der Mincopie vgl. Cap. X.

Arena vorwärts und rückwärts, — nach dem Takte des Schallbrettes und des Gesanges. Wenn der Tänzer ermüdet ist, so gönnt er sich eine kleine Abwechslung, indem er den Takt in einer eigenthümlichen Weise angiebt: — er beugt nämlich die Kniee und hebt die Fersen genau im Takte abwechselnd vom Boden“[1]. Wie in Australien so nehmen auch auf den Andamanen die Weiber gewöhnlich nicht am Tanze der Männer Theil. Dagegen haben sie eigene Tänze, die nach den Andeutungen einzelner Augenzeugen ziemlich zweideutig sein sollen. In der Schilderung Man's ist freilich Nichts dergleichen zu bemerken. „Die Weiber“, sagt er, „schwingen ihre Arme vorwärts und rückwärts; zu gleicher Zeit werden die Kniee gebeugt und nach dem Takte auf- und niederbewegt; dann und wann macht die Tänzerin ein paar Schritte vorwärts, und beginnt die Bewegungen von Neuem“. —

Die Buschmänner besitzen eine so lebendige mimische Begabung, dass man erwarten dürfte, sie auch in ihren Tänzen bethätigt zu sehen. Nichtsdestoweniger aber sprechen die Berichte, — sie sind allerdings spärlich genug, — nur von gymnastischen Tänzen. Die ausführlichste Beschreibung eines Buschmanntanzes findet man bei Burchell[2]. Der Tanz fand Abends in einer Hütte statt, „die zu den grössten gehörte, und es befanden sich darin soviel Personen beiderlei Geschlechts als sich deren in einem Kreise niederlassen konnten, so dass der Tänzer in der Mitte eben Platz genug zum Stehen hatte. Dicht vor dem Eingange loderte ein helles Feuer. — Der Tänzer gerieth in jene Ekstase von Lebhaftigkeit und Selbstzufriedenheit, in welcher er Nichts um sich her beachtete und bloss an sich selbst dachte. — Da ein Erwachsener selbst in der grössten Hütte nicht aufrecht stehen kann, so musste sich der Tänzer auf zwei lange Stöcke stützen, die er in den Händen hielt, und

[1] Man. Journ. Anthrop. Inst. XII, 390 391.

[2] Burchell, Reisen in das Innere von Süd-Afrika. Weimar 1825. II, 81 ff.

die so weit voneinander entfernt auf dem Boden ruhten, als es füglich anging. Folglich war sein Körper bei der Neigung nach vorn in einer äusserst gezwungenen und zum Tanze höchst ungeschickten Lage. Dagegen waren seine Glieder durchaus nicht durch Bekleidung gehemmt, da er Nichts weiter als seinen Schakal trug. In dieser Stellung tanzte er ohne Pausen zu machen. Zuweilen stützt sich der Tänzer auch nicht auf Stöcke. — Jedem von der Gesellschaft steht es frei, wenn die Reihe an ihn kommt, aufzutreten und so lange zu tanzen, als es ihm gefällt; alsdann bindet sich ein Anderer die Klapper um, welche zum allgemeinen Gebrauche da ist. — Dieser Tanz ist von sehr sonderbarer Art und meines Wissens findet man bei keinem wilden Völkerstamme des Erdballs etwas Aehnliches[1]. Ein Fuss bleibt fest stehen, während der andere schnell und regellos in Bewegung gesetzt wird, aber keine bedeutende Ortsveränderung erleidet, wiewohl das Knie und der Unterschenkel, soviel es die Stellung zulässt, hin und her bewegt werden. Die Arme können, da sie den Körper stützen müssen, nur unbedeutend bewegt werden. Der Tänzer singt unaufhörlich und hält dabei stets Takt mit den Bewegungen. Zuweilen senkt er seinen Körper und erhebt ihn dann plötzlich wieder, bis er zuletzt, ermüdet durch die heftigen Bewegungen, sich auf den Boden niederlässt, um zu verschnaufen. Dabei singt er aber fortwährend und bewegt seinen Körper nach dem Takte, den der Gesang der Zuschauer angiebt. Nach einigen Minuten fährt er wieder in die Höhe und setzt den Tanz mit neuer Kraft fort. Wenn das eine Bein müde ist oder der Tanz es so mit sich bringt, so kommt die Reihe an das andere. — Um jeden Knöchel trug der Tänzer eine Art Klapper, die aus vier zusammengemachten Springbockohren gefertigt war, in denen sich eine Menge kleiner Stücke

[1] Burchell kannte den Tanz der Mincopie noch nicht, der seinem Buschmanntanze sehr ähnlich sieht. In einer engen Hütte würde sich ein Mincopietänzer in der That fast ebenso bewegen wie jener Buschmann.

von Strausseneierschalen befanden, und welche bei jeder Bewegung des Fusses einen Ton gab, der nicht unangenehm oder rauh war und den Effect der Leistung sehr unterstützte. Wiewohl nur eine Person auf ein Mal tanzen konnte, so hatte doch die anwesende Gesellschaft auch dabei zu thun; alle Glieder derselben accompagnirten und trugen ebensogut als der Tänzer zur Abendunterhaltung bei. Diese Begleitung bestand in Gesang und Trommelschlag; alle sangen und hielten den Takt, indem sie sanft mit den Händen klatschten. Die Worte, deren sie sich bedienten und die an sich Nichts bedeuten, waren Ae-o, Ae-o, und wurden unaufhörlich wiederholt. Bei dem Tone O wurden die Hände zusammengeschlagen, und der Tänzer sprach die Silben Wa-wa-kuh aus. Von dem Gesange war kein Geschlecht ausgeschlossen, und obwohl die Stimmen nicht denselben Ton angaben, so bildeten sie doch immer einen richtigen Accord. Die Mädchen sangen fünf bis sechs Töne höher und vorzüglich lebhaft". — Ein Tanz, der vor Arbousset und Daumas unter freiem Himmel aufgeführt wurde, trug einen ganz anderen Charakter. „Die Buschmänner tanzen nur", so lautet der Bericht, „wenn sie gegessen haben und voll sind, und zwar in der Mitte des Krals bei Mondschein. Die Bewegungen bestehen aus unregelmässigen Sprüngen: es ist, um einen Vergleich der Eingeborenen zu gebrauchen, als ob eine Herde von Kälbern hüpfte. Sie springen, bis sie sämmtlich müde und schweissbedeckt sind. Das tausendstimmige Geschrei, welches sie erheben, und die Bewegungen, welche sie ausführen, sind so heftig, dass man häufig den Einen oder den Anderen zu Boden stürzen sieht, vollkommen erschöpft und bedeckt mit Blut, welches ihm aus den Nasenlöchern strömt. Desshalb heisst dieser Tanz auch Mokoma oder Bluttanz"[1]. —

[1] Es giebt in dieser Schilderung mehrere Punkte, welche die Kritik herausfordern. Man vermisst zwei Züge, die unseres Wissens keinem primitiven Tanze fehlen, die musikalische Begleitung und die rhythmische Regelung der Bewegungen. Wenn dieselben nur in der Schilderung fehlen.

Ueber die Tänze der Feuerländer sind wir leider ganz ungenügend unterrichtet. Nur von einem Stamme, den Yahgans, werden dramatische Aufführungen erwähnt, unter denen man mimische Tänze vermuthen könnte[1]. Ueber gymnastische Tänze wissen wir schlechterdings Nichts; freilich darf man desshalb noch nicht behaupten, dass sie nicht vorhanden wären. Auch über die Tänze der Botokuden ist in den meisten Berichten kein Wort zu finden; der Prinz von Wied hat ihre Existenz sogar ausdrücklich geleugnet; und doch wurden sie später von Ehrenreich gesehen und beschrieben. „Bei festlichen Gelegenheiten, — also wenn es gilt, einen glücklichen Jagdzug oder einen Sieg zu feiern, oder einen Fremden zu begrüssen, — versammelt sich die ganze Horde Nachts um das Lagerfeuer zum Tanze. Männer und Weiber bilden einen Kreis in bunter Reihe, jeder Tänzer legt die Arme um den Nacken seiner Nebenleute, worauf der ganze Kreis sich nach rechts oder links zu drehen beginnt, indem Alle gleichzeitig mit dem der Drehungsrichtung entsprechenden Fusse, stark aufstampfen und den anderen schnell nachziehen. Bald rücken sie dabei mit gesenkten Köpfen dichter und dichter aneinander, bald lockern sie ihre Reihen. Während der ganzen Dauer ertönt ein eintöniger Gesang, nach dessen Takt sie die Füsse setzen“[2].

Bei den Eskimos treten die gymnastischen Tänze — wenigstens in den Berichten, — einigermassen hinter den mimischen zurück. „Die Tänze“, sagt Boas, „werden im Sommer unter freiem Himmel abgehalten, im Winter aber in einem eigens dazu errichteten Festhause. Dieses Haus ist ein grosses Kuppelgewölbe aus Schnee, von ungefähr 15 engl. Fuss in der Höhe, und 20 Fuss im Durchmesser. In der Mitte erhebt sich ein

so ist diese höchst mangelhaft; wenn sie aber in Wirklichkeit fehlten, so war der Mokoma wahrscheinlich kein eigentlicher Tanz, sondern vielleicht das wilde Austoben einer allgemeinen Haschischtrunkenheit, wie dergleichen bei manchen Kongostämmen vorkommt.

[1] Globus. XXXXVII, 332.

[2] Ehrenreich. — Zeitschr. für Ethnologie 1887, 33.

5 Fuss hoher Schneepfeiler, auf dem die Lampen stehen. Wenn sich die Dorfbewohner in diesem Gebäude zum Gesange und Tanze versammeln, so stellen sich die verheiratheten Frauen in einer Reihe längs der Wand auf; die Unverheiratheten bilden einen zweiten concentrischen Kreis; und die Männer sitzen in dem innersten Cirkel. Die Kinder bilden zwei Gruppen zu den beiden Seiten der Thüre. Sobald das Fest beginnt, ergreift ein Mann die Trommel, betritt den offenen Raum zunächst der Thüre und fängt an zu singen und zu tanzen. — Die Lieder sind von dem Sänger selbst componirt; satirische Gedichte sind bei diesen Gelegenheiten am meisten beliebt. Während die Männer schweigend zuhören, fallen die Weiber im Chore mit „amna aya“ ein. Der Tänzer, der auf derselben Stelle stehen bleibt, stampft rhythmisch mit den Füssen, schwingt den Oberkörper hin und her, und schlägt zugleich die Trommel. Während er tanzt, entblösst er regelmässig den Oberkörper und behält nur Hosen und Stiefel an“ [1]. In einem anderen gymnastischen Tanz, den Bancroft aus unbekannten Gründen den Nationaltanz der Eskimos nennt [2], tritt ein junges Mädchen nach dem anderen in die Mitte des Kreises, während die anderen singend mit verschlungenen Händen um sie herumtanzen. „Die extravagantesten Bewegungen gewinnen den grössten Beifall“. — Während die gymnastischen Tänze in der Regel Solotänze sind, treten bei den mimischen Tänzen mehrere Darsteller zugleich auf. „Die Tänzer, die gewöhnlich junge Männer sind, entblössen sich bis zum Gürtel oder erscheinen auch ganz nackt. Sie stellen zahllose burleske Nachahmungen von Vögeln und Thieren dar, indem sie ihre Bewegungen mit Tamburinschlägen und Gesang begleiten. Manchmal sind sie phantastisch in Hosen aus Seehunds- und Rennthierfell gekleidet und tragen Federn oder ein buntes Tuch auf dem Kopfe“. Die Darstellungen beschränken sich indessen

---

[1] Boas. — Annual Report Bur. of Ethnology. 600 ff.

[2] Bancroft, The native races. I, 67.

nicht auf das Thierleben. „Ein monotoner von Trommelschlägen begleiteter Refrain, ruft einen jungen Mann nach dem anderen auf den Tanzplatz, bis ungefähr zwanzig einen Kreis bilden. Alsdann beginnt eine Reihe pantomimischer Darstellungen von Liebe, Eifersucht, Hass und Freundschaft“ [1]).

Dem einförmigen Character des gymnastischen Corroborri gegenüber bieten auch in Australien die mimischen Tänze eine bunte Mannichfaltigkeit. Den ersten Rang nehmen wiederum die Thiertänze ein. Es giebt Emu-, Dingo-, Frosch-, Schmetterlings-Tänze; aber kein anderer scheint sich eines solchen Beifalls und einer solchen Verbreitung zu erfreuen als der Kängurutanz, der von zahlreichen Reisenden beschrieben ist. Alle sind einig in ihrer Bewunderung des mimischen Talentes, welches die Eingeborenen dabei beweisen. „Als sie Alle um die Wette hüpften, sagt Mundy, „konnte man sich nichts Komischeres und keine gelungenere Nachahmung denken“ [2]. Und Eyre sah den Kängurutanz am Lake Victoria „so wunderbar ausgeführt, dass er in jedem europäischen Theater donnernden Applaus hervorgerufen haben würde“ [3]. — Aus dem menschlichen Leben liefern besonders die beiden wichtigsten Momente Stoff zu mimischen Tänzen: die Liebe und der Kampf. Mundy schildert einen mimischen Kriegstanz, den er in Neu Süd-Wales sah. Die Tänzer führten zunächst eine Reihe complicirter und wilder Bewegungen aus, bei denen die Keulen, Speere, Bumerangs und Schilde geschwungen wurden. „Plötzlich theilte sich die Masse in zwei Gruppen, und mit betäubendem Gekreische und leidenschaftlichem Geschrei stürzten sie zum Handgemenge aufeinander. Die eine Partei wurde rasch aus dem Felde geschlagen und in das Dunkel verfolgt, aus dem man Geheul, Stöhnen und Keulenschläge vernahm, welche die Illusion eines blutigen Gemetzels vollständig machten. Plötzlich tauchte die

[1] Bancroft. I, 67. Die Maskentänze der Nord-West Stämme übergehen wir hier aus demselben Grunde wie im vorigen Capitel die Masken.

[2] Brough Smyth. I, 173.

[3] Eyre. II, 233.

ganze Truppe wieder dicht beim Feuer auf, und nachdem sie sich in zwei Reihen geordnet, wechselte der Takt der Musik; die Tänzer bewegten sich in langsamerem Rhythmus, indem sie jeden Schritt mit einem Aufstampfen und einem grunzenden Laute begleiteten. Allmählich wurden die Paukenschläge und die Tanzbewegungen wieder geschwinder, bis sie endlich so blitzschnell wurden, wie sie ein menschlicher Körper überhaupt ausführen kann. Zuweilen sprangen sie Alle bis zu einer erstaunlichen Höhe in die Luft; wenn sie den Boden wieder berührten, so zitterten die Wadenmuskeln an den weit gespreizten Beinen so sonderbar, dass die weissen Thonstreifen wie ringelnde Schlangen erschienen, während ein lautes Zischen die Luft erfüllte“ [1]. Die Liebestänze der Australier werden in den meisten Berichten mit einigen bezeichnenden Andeutungen übergangen. Sie eignen sich allerdings wenig zu ausführlichen Schilderungen. „Ich habe Tänze gesehen“, schreibt Hodgkinson, „welche in der widerwärtigsten Schaustellung von obscönen Bewegungen bestanden, die man sich nur denken kann, und obwohl ich allein im Dunkeln stand und Niemand meine Anwesenheit ahnte, schämte ich mich doch, dass ich solche Greuel sehen musste“ [2]. Es genügt, wenn wir einen Tanz dieser Art betrachten, — den Kaaro der Watschandi. „Das Fest beginnt mit dem ersten Neumond, nachdem die Yams reif geworden sind und wird von Seiten der Männer mit einem Fress- und Saufgelage eröffnet. Alsdann führen sie im Mondschein einen Tanz um eine Grube auf, welche mit Gebüsch umgeben ist. Grube und Gebüsch repräsentiren das weibliche Glied, dem sie auch im Uebrigen ähnlich gemacht sind, während die von den Männern geschwungenen Speere die männlichen Glieder vorstellen. Die Männer springen nun mit höchst wilden und leidenschaftlichen Geberden, welche ihre geschlechtliche Aufregung verrathen, umher und stossen dabei

[1] Brough Smyth. I, 173.

[2] Hodgkinson, Australia from Port Macquerie to Moreton Bay. 1845.

ihre Speere in die Grube". — In diesem Tanze hat der Literarhistoriker Scherer die „Urzelle der Poesie" entdeckt. — Kampf und Liebe begeistern die Australier, wie gesagt, vorzugsweise zu ihren mimischen Tänzen; daneben aber werden auch minder bedeutungsvolle Scenen dargestellt. So giebt es im Norden einen Canoetanz. „Man bemalt sich dazu mit weisser und rother Farbe, und Stöcke vertreten die Ruder. Die Tänzer ordnen sich in zwei Reihen; jeder hält einen Stock hinter seinem Rücken und bewegt die Füsse abwechselnd nach dem Takte des Gesanges. Auf ein Zeichen bringen Alle ihre Stöcke nach vorn und schwingen sie wie Ruder rhythmisch hin und her, als ob sie in einem von ihren leichten Canoes ruderten" [1]. — Zum Schlusse möge eines mimischen Tanzes gedacht werden, der den Tod und die Auferstehung symbolisirt. Parker sah ihn bei den Eingeborenen am Loddon. Die Aufführung wurde von einem alten Manne geleitet, der den Tanz von den nordwestlichen Stämmen gelernt hatte. „Die Tänzer hielten Zweige in den Händen, mit denen sie sich gleichmässig über die Schultern wedelten, und nachdem sie eine Zeit lang in Reihen und Halbkreisen getanzt hatten, sammelten sie sich allmählich zu einer dichten kreisförmigen Gruppe. Alsdann liessen sie sich langsam auf den Boden sinken, und indem sie die Köpfe unter den Zweigen verbargen, stellten sie das Nahen des Todes, und in der vollkommen reglosen Haltung, in der sie einige Zeit verharrten, den Zustand des Todes dar. Dann gab ihnen der Alte, indem er plötzlich einen neuen lebhaften Tanz begann und seine Zweige wild über die ruhende Gruppe schwenkte, das Zeichen: — Alle sprangen mit einem Male auf und fielen in den Freudentanz ein. Dies sollte das Aufleben der Seele nach dem Tode bedeuten." —

Man bedarf wahrlich keiner langwierigen Untersuchung, um den Lustwerth dieser gymnastischen und mimischen Aufführungen für die Ausübenden und Zuschauenden zu schätzen.

[1] Brough Smyth. I, 173.

Es giebt keine andere künstlerische Thätigkeit, die so den ganzen Menschen bewegt und erregt wie der Tanz. In dem Tanze finden die Primitiven ohne Zweifel den intensivsten ästhetischen Genuss, dessen sie überhaupt fähig sind. — Die meisten primitiven Tanzbewegungen sind sehr energisch. Wir brauchen uns nur in unsere Kinderjahre zurückzuversetzen um das lebhafte Lustgefühl nachzuempfinden, welches mit solchen starken und schnellen Bewegungen verbunden ist, — vorausgesetzt, dass sie ein gewisses Mass von Dauer und Anstrengung nicht überschreiten. Und dieses Gefühl ist um so stärker, je intensiver die emotionale Spannung war, die durch die körperliche Bewegung gelöst wird. Es ist eine Qual, innerlich erregt, äusserlich regungslos zu bleiben; und es ist eine Wonne, dem inneren Drange durch äussere Bewegungen Luft zu machen. Wir haben in der That gesehen, dass die Tänze der Jägerstämme regelmässig durch irgend ein Ereigniss veranlasst werden, welches das leicht erregbare Gemüth der Primitiven in Wallung versetzt hat. Der Australier tanzt um seine Jagdbeute, wie das Kind um seinen Weihnachtsbaum hüpft.

Indessen, wenn die Tanzbewegungen nur heftig wären, so würde die Lust an der energischen Bewegung sehr bald dem Unlustgefühle der Ermüdung Platz machen. Der ästhetische Charakter und Werth des Tanzes liegt weniger in der Energie, als in der Ordnung der Bewegungen. Wir haben den Rhythmus für die bedeutungsvollste Eigenschaft des Tanzes erklärt; und wir haben damit nur dem eigenen Gefühle der Primitiven Ausdruck gegeben, die bei ihren Tänzen vor Allem eine strenge rhythmische Regelung der Bewegungen beobachten. „Es ist überraschend zu sehen," sagt Eyre in seiner Schilderung der australischen Tänze, „wie vollkommen der Takt eingehalten wird und wie bewunderungswürdig genau die Bewegungen der Tänzer mit den Tönen der Musik zusammentreffen[1]". Und die gleiche Wahrnehmung hat sich Allen

[1] Eyre. II, 231.

aufgedrängt, welche die Tänze der Primitiven beobachtet haben[1]. Das Wohlgefallen am Rhythmus liegt ohne Zweifel sehr tief in der menschlichen Organisation begründet[2]. Es ist freilich übertrieben, zu sagen, dass die rhythmische überhaupt die natürliche Form unserer Bewegungen sei; ein grosser Theil derselben, vor allem diejenigen, welche der Ortsveränderung dienen, vollzieht sich jedoch wirklich von Natur in rhythmischer Form. Ferner zeigt jede stärkere Gemüthserregung, wie Spencer richtig beobachtet hat, die Tendenz, sich in rhythmischen Körperbewegungen zu äussern; und Gurney fügt die treffende Bemerkung hinzu, dass jede Gemüthsbewegung schon an und für sich rhythmisch sei. Auf diese Weise erscheint also der Rhythmus der Tanzbewegungen nur als die durch den Druck einer Gemüthserregung schärfer und kräftiger hervorgehobene natürliche Form der Locomotionsbewegungen. Der Lustwerth des Rhythmus ist damit freilich noch keineswegs erklärt; wenn wir nicht eine Umschreibung für eine Erklärung gelten lassen wollen, so sind wir in der That gezwungen, ihn vorläufig als eine letzte Thatsache hinzunehmen. In jedem Falle wird er von den Primitiven mindestens ebenso stark empfunden als von den Civilisirten. Das Studium ihrer Poesie und ihrer Musik wird uns dafür noch weitere Beweise liefern.

Bisher brauchten wir noch nicht zwischen den gymnastischen und den mimischen Tänzen zu unterscheiden: — denn die Lust an energischen und an rhythmischen Bewegungen wird von beiden Arten auf die gleiche Weise befriedigt. Die mimischen Tänze gewähren dem primitiven Menschen jedoch ausserdem noch andere Genüsse, welche er in den gymnasti-

---

[1] Die charakteristische rhythmische Regelung der primitiven Tänze wird schlechterdings in allen Berichten hervorgehoben; die einzige Ausnahme, die uns bekannt ist, ist jene höchst fragwürdige Schilderung eines Buschmanntanzes von Arbousset und Daumas.

[2] Darwin vermuthet in dem Wohlgefallen am Rhythmus eine allgemeine thierische Eigenschaft: „the perception, if not the enjoyment, of musical cadences and of rhythm in probably common to all animals.“

schen Tänzen nicht findet. Sie befriedigen seinen Nachahmungstrieb, der häufig genug zu einer wahren Nachahmungssucht entwickelt hervortritt. Die Buschmänner machen sich das grösste Vergnügen daraus, „die Bewegungen bestimmter Menschen oder Thiere täuschend nachzuahmen“; „alle australischen Eingeborenen besitzen eine staunenswerthe mimische Begabung“, die sie bei jeder Gelegenheit bethätigen; und von den Feuerländern erzählt man, „dass sie jedes Wort eines beliebigen Satzes, den man ihnen vorsprechen mag, mit vollkommener Genauigkeit wiederholen, wobei sie zugleich die Manier und die Haltung des Sprechenden copiren“. Auch in dieser Beziehung besteht eine auffallende Analogie zwischen den primitiven Völkern und den primitiven Individuen, den Kindern Bei unseren Kindern kann man ebenfalls jene mimische Sucht beobachten und auch hier wird sie nicht selten durch mimische Tänze befriedigt. Der Nachahmungstrieb ist allerdings eine allgemeine menschliche Eigenschaft; aber er herrscht nicht auf allen Stufen der Entwicklung in gleicher Stärke. Auf der untersten Kulturstufe ist er für alle Glieder der Gesellschaft beinahe unwiderstehlich; allein je mehr sich im Fortschritte der Kultur die Differenzen zwischen den einzelnen socialen Gliedern vergrössern, desto geringer wird seine Macht; und das höchste Individuum strebt vor Allem danach, nur sich selbst gleich zu sein. Infolgedessen sind die mimischen Tänze, die bei den primitiven Stämmen eine so grosse Rolle spielen, immer mehr zurückgedrängt, und nur in der Kinderwelt, in der die primitive Menschheit ewig neu wieder auflebt, haben sie noch eine bleibende Stätte. — Den höchsten Lustwerth endlich muss man ohne Zweifel denjenigen mimischen Tänzen zuerkennen, welche die Bethätigung menschlicher Leidenschaften darstellen; also in erster Reihe, den Kriegs- und Liebestänzen. Denn während sie nicht weniger als die gymnastischen und die übrigen mimischen Tänze der Lust an starken und rhythmischen Bewegungen und dem Nachahmungstriebe Genüge thun, gewähren sie ausserdem jene wohlthätige

Reinigung und Befreiung des Gemüthes von den wild erregten Leidenschaften, die sich in ihnen entladen, jene Katharsis, welche Aristoteles für die höchste und beste Wirkung der Tragödie erklärt. Diese letzte Form der mimischen Tänze bildet thatsächlich den Uebergang zum Drama, welches entwicklungsgeschichtlich als eine differenzirte Form des Tanzes erscheint. Wenn man bei den primitiven Völkern zwischen Tanz und Drama unterscheiden will, so muss man sich an ein ziemlich äusserliches Merkmal, — an die An- oder Abwesenheit des Rhythmus halten; im Grunde aber sind beide dem Wesen und der Wirkung nach auf dieser Entwicklungsstufe ziemlich identisch.

Die Lust an starken und rhythmischen Bewegungen, die Lust an der Nachahmung, die Lust an der Entladung der erregten Gefühle: — diese Factoren geben eine vollkommen genügende Erklärung für die Leidenschaft, mit welcher die primitiven Völker der Tanzkunst huldigen. Am intensivsten und am unmittelbarsten werden die Freuden des Tanzes natürlich von den Tänzern selbst empfunden. Allein die Lustgefühle, welche in den Darstellern flammen, strahlen auch auf die Zuschauer über; und ausserdem haben die letzten einen Genuss, welcher den ersten versagt ist. Der Tänzer kann weder sich selbst, noch seine Genossen betrachten; er kann sich nicht an dem Anblicke der kräftigen, regelmässigen, abwechselnden Einzel- und Massenbewegungen des Tanzes erfreuen wie der Zuschauer. Der Tänzer fühlt den Tanz, aber er sieht ihn nicht; der Zuschauer fühlt den Tanz nicht, aber er sieht ihn. Auf der anderen Seite wird der Tänzer freilich wiederum durch das Bewusstsein entschädigt, dass er das Wohlgefallen und die Bewunderung seines Publikums auf sich zieht. Auf diese Weise gerathen beide Theile in eine leidenschaftliche Erregung, — sie berauschen sich in den Tönen und Bewegungen — die Begeisterung steigt immer mehr, schwillt am Ende zu einer wahren Wuth, die nicht selten gewaltthätig ausbricht. — Wenn man sich die gewaltige Wirkung vergegen-

wärtigt, welche die primitiven Tänze sowohl bei den Darstellern als bei den Zuschauern hervorrufen, so begreift man ohne Weiteres, warum der Tanz zuweilen die Bedeutung einer religiösen Ceremonie gewonnen hat. Es ist für den primitiven Menschen nur natürlich, anzunehmen, dass die Aufführungen, welche auf ihn selbst einen so mächtigen Eindruck machen, auch auf die geisterhaften und dämonischen Mächte, deren Launen sein Schicksal beherrschen, einen bestimmenden Einfluss ausüben können. Und so führt man denn Tänze auf, um die Gespenster und Dämonen zu verscheuchen oder zu besänftigen. Parker hat einen australischen Tanz beschrieben, der Mindi, ein gefürchtetes dämonisches Wesen, begütigen und seine Hilfe gegen die Feinde des Stammes gewinnen sollte. „Rohe Bilder, eine grosse und zwei kleine Figuren, aus Rinde geschnitten und bemalt, wurden an einem entlegenen Orte aufgestellt. Der Platz war streng tabuirt. Die Männer und nach ihnen die Weiber, mit Laubbüscheln geschmückt, und eine kleine Ruthe mit einem Federstrausse in der Hand, tanzten in einer einzigen stark gekrümmten Reihe auf den Platz zu; und nachdem sie ihn mehrere Male umkreist hatten, näherten sie sich der Hauptfigur und berührten sie ehrfurchtsvoll mit der Ruthe“ [1]. Auch in dem religiösen Tanze, den Eyre bei Moorunde beobachtete, erschien eine solche Figur. „Die Tänzer, die wie gewöhnlich bemalt und geschmückt waren, trugen Büschel von Kakadufedern auf dem Kopfe. Einige trugen ausserdem Stöcke mit solchen Büscheln in den Händen, während andere grüne Laubbüschel hielten. Nachdem sie eine Zeit lang getanzt hatten, zogen sie sich zurück, und als sie wieder erschienen, trugen sie eine seltsame rohe Figur, die hoch in die Luft ragte. Sie bestand aus einem Bündel von Gras und Schilf, welches in ein Kängurufell eingewickelt war, dessen innere Seite nach aussen gekehrt und über und über mit kleinen weissen Kreisen bemalt war. Aus dem oberen Ende ragte ein dünner Stock

[1] Parker, The Aborigines of Australia. — Br. Smyth. I, 166.

mit einem grossen Federbüschel, das den Kopf darstellen sollte, empor. an den Seiten steckten zwei Stöcke mit roth gefärbten Federbüscheln, welche die Hände bedeuteten. Aus der Vorderseite ragte ein etwa sechs Zoll langer Stock, mit einem dicken Grasknoten am Ende, um den ein Fetzen alten Tuches gewunden war. Dieser war weiss bemalt und bedeutete den Nabel. Die ganze Figur war ungefähr acht Fuss lang und sollte offenbar einen Mann darstellen. Dieses Bild wurde eine Zeit lang im Tanze getragen. Nachher erschienen an seiner Stelle zwei Standarten, die aus Stangen verfertigt waren und von zwei Personen getragen wurden. Endlich verschwanden auch diese und die Tänzer rückten mit ihren Speeren vor“ [1]. Es ist sehr wahrscheinlich, dass die übrigen primitiven Völker ebenfalls religiöse Tänze besitzen; indessen sie sind bisher noch nicht beschrieben. Auch in Australien sind religiöse Tänze verhältnissmässig selten beobachtet. Gerland sagt freilich, „Ursprünglich sind wohl alle Tänze religiös“; er hat aber nicht vermocht, diese Vermuthung zu beweisen[2]. In den Thatsachen, wie sie uns vorliegen, findet sie keine Stütze. Es giebt Nichts, was uns zu der Annahme nöthigte, dass die australischen Tänze ursprünglich eine andere Bedeutung besessen hätten, als die, welche sie einer unbefangenen Betrachtung heute zeigen. Nur eine Minderzahl trägt den Charakter religiöser Ceremonien; die grosse Mehrzahl dagegen bezweckt lediglich den ästhetischen Ausdruck und die ästhetische Erregung leidenschaftlicher Gemüthsbewegungen[3].

Der Zweck ist nicht identisch mit der Wirkung. Wenn der Zweck der meisten primitiven Tänze ein rein ästhetischer ist; ihre Wirkung greift weit und mächtig über die ästhetischen Grenzen hinaus. Keine andere primitive Kunst hat eine

[1] Eyre. II, 236.

[2] Waitz-Gerland. VI, 755.

[3] In Australien werden die ästhetischen Tänze stets zur Nachtzeit aufgeführt; während die religiösen Tänze, die uns beschrieben sind, im Gegensatze dazu, am hellen Tage veranstaltet wurden.

so hohe praktische, kulturelle Bedeutung, als der Tanz. Von der Höhe unserer Civilisation herab ist man zunächst geneigt, diese Bedeutung in den Beziehungen der beiden Geschlechter zu suchen, welche der Tanz vermittelt. In der That ist dies die einzige sociale Function, die dem modernen Tanze geblieben ist. Allein die primitiven und die modernen Tänze sind ihrem Wesen nach so ausserordentlich verschieden, dass die Wirkung der einen durchaus keinen Schluss auf die der anderen gestattet. Fehlt doch den meisten primitiven Tänzen gerade derjenige Zug, der den modernen vornehmlich die Gunst beider Geschlechter erwirbt, — die enge und vertrauliche Paarung männlicher und weiblicher Tänzer. Die Tänze der Jägervölker werden in der Regel von den Männern allein ausgeführt; die Frauen haben nur für die musikalische Begleitung zu sorgen. Es giebt allerdings auch Tänze, an denen Männer und Weiber zugleich theilnehmen und diese sind meist sehr unzweideutig auf die Erregung der geschlechtlichen Leidenschaft berechnet. Uebrigens darf man annehmen, dass auch jene Männertänze geschlechtliche Beziehungen fördern. Ein geschickter und kräftiger Tänzer wird sicher nicht verfehlen, einen tiefen Eindruck auf die weiblichen Zuschauer zu machen; und da ein geschickter und kräftiger Tänzer gewöhnlich auch ein geschickter und kräftiger Jäger und Krieger sein wird, so würde der Tanz auf diese Weise als ein Mittel der geschlechtlichen Zuchtwahl, zur Vervollkommnung der Race beitragen. Indessen so gross die Bedeutung der primitiven Tänze in dieser Hinsicht auch sein mag, sie ist denn doch nicht gross genug, um für sich allein die Behauptung zu rechtfertigen, dass keine andere primitive Kunst eine so wichtige kulturelle Function ausübe, als der Tanz.

Die Tänze der Jägervölker sind in der Regel Massentänze. Gewöhnlich vereinigen sich die Männer eines Stammes, nicht selten aber auch die Glieder mehrerer Stämme zu einer solchen Aufführung; und diese ganze Menge bewegt sich alsdann nach einem Gesetze, in einem Takt. Alle Bericht-

erstatter haben uns immer wieder auf diese „bewunderungswürdig“ einheitliche Regelung der Bewegungen hingewiesen. Die Hitze des Tanzes verschmilzt die einzelnen Individuen gleichsam zu einem einzigen Wesen, welches durch ein Gefühl erregt und bewegt wird. Während des Tanzes befinden sich die Theilnehmer im Zustande der vollkommenen Socialisirung; die tanzende Gruppe empfindet und handelt wie ein einheitlicher Organismus. Und eben in dieser socialisirenden Wirkung liegt die sociale Bedeutung des primitiven Tanzes. Er zwingt und gewöhnt eine Anzahl von Menschen, die in ihren losen unstäten Lebensverhältnissen von verschiedenartigen individuellen Bedürfnissen und Begierden regellos hin und hergetrieben werden, unter einem Impulse, in einem Sinne, zu einem Zwecke zu handeln. Er bringt in das locker auseinanderweichende Leben der Jägerstämme wenigstens von Zeit zu Zeit Ordnung und Zusammenhang. Er ist neben dem Kriege vielleicht der einzige Factor, der den Angehörigen eines primitiven Stammes ihre Zusammengehörigkeit lebendig fühlbar macht; und er ist zugleich eine der besten Vorübungen für den Krieg; denn die gymnastischen Tänze entsprechen in mehr als einer Beziehung unseren militärischen Exercitien. Es ist schwer, die Bedeutung der primitiven Tänze für die kulturelle Entwicklung der Menschheit zu überschätzen. Alle höhere Kultur ist bedingt durch das einheitliche geordnete Zusammenwirken der einzelnen socialen Elemente; und zu diesem Zusammenwirken werden die primitiven Menschen durch den Tanz erzogen.

Die Jägervölker selbst scheinen ein Bewusstsein von der socialisirenden Wirkung ihrer Tänze zu besitzen. In Australien wenigstens dient der Corroborri „als Friedensversicherung zwischen einzelnen Stämmen. Zwei Stämme, welche sich ihre guten Gesinnungen bekräftigen wollen, tanzen ihn zusammen“ [1].

[1] Waitz-Gerland. VI, 755. Bei den Queensländern werden „die Corroborris meistens als Besiegelung des Friedens nach vollendeten Kriegen und Zwistigkeiten veranstaltet“. Lumholtz, 286.

Und auf den Andamanen halten die Stämme bei ihren gemeinsamen Tanzfesten zugleich einen Tauschmarkt ab[1]. Um den Einfluss dieser intertribalen Feste ganz zu würdigen, muss man endlich wissen, dass sie oft von einer sehr beträchtlichen Dauer sind. Lumholtz erzählt z. B. von einer Festperiode, die sechs ganze Wochen füllte.

Die Erkenntniss, dass die höchste Bedeutung des Tanzes in seiner socialisirenden Wirkung liegt, erklärt uns nicht nur seine einstige Macht, sondern auch seinen gegenwärtigen Verfall. Selbst unter den günstigsten Bedingungen kann sich immer nur eine ziemlich beschränkte Anzahl von Individuen gleichzeitig am Tanze betheiligen. Wir haben gesehen, dass in Australien und auf den Andamanen die Männer mehrerer Stämme zusammen tanzen; aber die Jägerstämme besitzen eben nur eine sehr geringe Kopfzahl[2]. Allein mit dem Fortschritte der Kultur, mit der Verbesserung der Productionsmittel vergrössern sich die socialen Gruppen; die kleinen Horden wachsen zu Stämmen heran, deren Glieder viel zu zahlreich sind, als dass sie sich zu einem gemeinsamen Tanze vereinigen könnten; — und auf diese Weise verliert der Tanz allmählich seine socialisirende Function; und infolgedessen verliert er auch sein Ansehen. Bei den Jägervölkern ist der Tanz eine feierliche öffentliche Ceremonie; bei den modernen Kulturnationen ist er entweder, auf der Bühne, ein leeres theatralisches Schaugepränge, oder, im Ballsaale, ein einfaches geselliges Vergnügen. Die einzige sociale Function, die ihm noch geblieben ist, besteht darin, dass er die gegenseitige Annäherung der beiden Geschlechter erleichtert; aber selbst in dieser Beziehung ist sein Werth höchst

[1] Man. — Journ. Anthrop. Inst. XII, 392.

[2] Vgl. die genauen Angaben über die Kopfzahl der einzelnen Stämme in Victoria bei Br. Smyth. I, 43. — Die gesammte eingeborene Bevölkerung der Andamanengruppe wird von Man auf 4000 Personen geschätzt. — Die stärkste Eskimo-Gruppe, unter denen, welche Boas untersuchte, zählte nicht mehr als 26 Männer. Boas. — Annual Report of the Bur. of Ethnology. 1884 85. 426.

fragwürdig geworden. Wir durften allerdings vermuthen, dass der primitive Tanz als ein Mittel der geschlechtlichen Zuchtwahl, der Verbesserung der Race dient; denn der tüchtigste und geschickteste Jäger ist in der Regel auch der ausdauerndste und gewandteste Tänzer. Allein auf unserer Kulturstufe kommt es nicht sowohl auf die körperliche, als auf die geistige Tüchtigkeit an; und gerade die Helden und Heldinnen der modernen Ballsääle spielen im Leben oft genug eine klägliche Rolle. — Das civilisirte Ballet endlich mit seiner widerlich gespreizten und verrenkten Unnatur vermag, — um das Gelindeste von ihm zu sagen, — höchstens die gemeine Schaulust zu befriedigen. Man kann sicher nicht behaupten, dass der Tanz durch die kulturelle Entwicklung an ästhetischer Bedeutung gewonnen habe, was er an socialer verloren hat. Dem künstlerischen Werthe unserer Ballets sind wir bereits gerecht geworden; und der rein ästhetische Genuss, den unsere Gesellschaftstänze als Tänze sowohl den Theilnehmern als den Zuschauern bieten, reicht wohl schwerlich aus, um ihre Beliebtheit zu erklären. Der moderne Tanz stellt sich uns in jeder Beziehung als ein Rudiment dar, als ein Organ, welches in Folge der veränderten Lebensbedingungen unbrauchbar geworden und desshalb der Rückbildung anheimgefallen ist. Seine einstige grosse Function aber ist längst auf andere Künste übergegangen. Was der Tanz für das sociale Leben der Jägerstämme war, das ist für die civilisirten Nationen die Poesie.

IX. Kapitel.

Die Poesie.

Goethe hat die Poesie der civilisirten Völker das Fragment der Fragmente genannt; wie sollen wir die Poesie der primitiven Völker nennen? — Die Poesie der Kulturvölker ist wenigstens zum grössten Theil durch Schrift und Druck fixirt; die Poesie der Naturvölker lebt zum grössten Theil nur in dem unsicheren und wandelbaren Gedächtnisse und die geringen Bruchstücke, welche von europäischen Forschern aufgezeichnet sind, sind quantitativ und qualitativ so unzulänglich, dass es beinahe vermessen erscheint, von ihnen aus einen Schluss auf das Ganze zu wagen. In früherer Zeit hielt man die „sinnlosen" Geschichten und die „poesielosen" Lieder der „Wilden" kaum der Beachtung werth. Später haben sich Forschungsreisende und Missionäre bemüht das Versäumte nachzuholen; aber die Sammelarbeit ist auch heute noch keineswegs überall begonnen, und dort, wo man sie unternommen hat, ist die Ernte bisher nicht besonders reich gewesen. Von den Feuerländern kennen wir auch nicht ein einziges dichterisches Erzeugniss irgend einer Art. Die Poesie der Botokuden ist nur durch ein paar kurze Tanzlieder vertreten. Die andamanische Sammlung Man's enthält neben einer Reihe von mythischen Erzählungen nicht mehr als zwei Lieder. Nur über die Poesie der Australier, der Buschmänner und der Eskimos sind wir etwas besser unterrichtet. Allein dürfen wir die Lieder und Geschichten dieser Völker, die man gesammelt und in

europäische Sprachen übertragen hat, wirklich als ein zuverlässiges Studienmaterial aufnehmen? — Wir wollen die linguistische Begabung und Sorgfalt eines GREY, eines BLEEK, eines RINK auch nicht im Geringsten anzweifeln; aber die Sprachen jener Völker stehen uns so durchaus fremdartig gegenüber, dass auch die grösste linguistische Begabung und Sorgfalt keinen sicheren Schutz gegen gelegentliche schwere Missverständnisse bietet. Und selbst wenn bei der Aufnahme der primitiven Dichtungen alle Fehler ausgeschlossen wären, — lassen sie sich auch bei der Wiedergabe ausschliessen? — Wenn man erwägt, dass es noch niemals gelungen ist, den Reiz eines einfachen GOETHE'schen Liedes in französischen Versen auszudrücken, dass sogar bei einer Uebertragung in die zunächst verwandte englische Sprache der eigenartige Charakter einer deutschen Dichtung stets zum grossen Theil verloren geht, so kann man allerdings kaum erwarten, dass jene europäischen Uebersetzungen dem originalen poetischen Ausdrucke der Jägervölker, deren Sprache und Kultur uns am fernsten liegen, auch nur einigermassen gerecht werden[1]. Unter solchen Umständen wäre es unbillig, von diesem ersten Versuche eine umfassende Darstellung und Würdigung der primitiven Poesie zu verlangen. In jedem Falle sind wir nicht im Stande mehr zu geben als eine rohe Skizze, die wahrscheinlich wenige Züge enthält, welche nicht einer Verbesserung oder einer Ausführung bedürften.

Poesie ist sprachlicher Ausdruck von äusseren oder inneren Erscheinungen in ästhetisch wirksamer Form zu ästhetischem

---

[1] Wir wollen wenigstens an einem Beispiele demonstriren, wie sehr sich der ursprüngliche Charakter einer primitiven Dichtung durch eine europäische Uebersetzung verändert. Man vergleiche den Text des folgenden australischen Liedes von der Encounter Bay in seiner wörtlichen englischen Uebersetzung und in seiner freien Uebertragung.

Miny-el-ity yarlukē an āmbe, Aly-el-arr yerk-in yañgaiāk-ar
What is it road me for, Here are they standing up hills.
What a fine road is this for me winding between the hills.

Zwecke. Diese Definition begreift sowohl die subjective Poesie, die Lyrik, welche den Erscheinungen der inneren Welt, den subjectiven Gefühlen und Ideen Ausdruck verleiht, — als die objective Poesie, welche in epischer oder dramatischer Form die Erscheinungen der äusseren Welt, objective Thatsachen und Vorgänge darstellt. In beiden Fällen dient der Ausdruck einem ästhetischen Zwecke; der Dichter will keine Handlungen hervorrufen, sondern Gefühle und Nichts als Gefühle. Auf diese Weise scheidet unsere Definition einerseits die Lyrik von der unpoetischen Gefühlsäusserung; andererseits die Epik und Dramatik von der didaktischen und rhetorischen Darstellung und Beschreibung[1]. Alle Poesie kommt aus dem Gefühle und geht zu dem Gefühle. Darin liegt das Geheimniss ihres Schaffens und Wirkens. —

Herbert Spencer hat in seinen „First Principles“ die Behauptung aufgestellt, dass die Poesie der untersten Kulturstufe eine undifferenzirte Poesie gewesen sei: — dass sie noch keine gesonderten poetischen Gattungen ausgebildet, sondern in jedem ihrer Erzeugnisse lyrische, epische und dramatische Elemente, freilich nur in der Anlage, vereint habe. Diese Behauptung passt vortrefflich zu der modernen naturwissenschaftlichen Entwicklungstheorie; aber sie passt leider nicht zu den Thatsachen. Auf der untersten Kulturstufe, welche unserer Forschung zugänglich ist, finden wir die Hauptgattungen der Poesie schon ebenso selbstständig und charakteristisch ausgebildet als auf der höchsten. Es lässt sich allerdings nicht verkennen, dass die Lyrik der primitiven Völker zahlreiche epische Elemente enthält und dass ihre Epik sehr häufig einen lyrischen oder dramatischen Charakter annimmt. Allein wenn man die primitive Poesie desshalb undifferenzirt nennen will,

[1] „Ein politisch Lied ein garstig Lied“ sagt Goethe mit richtigem poetischem Gefühle. Auch die formenschönsten politischen Lieder sind keine Poesie, sondern gereimte Rhetorik. Und ebenso sind die tiefsinnigsten philosophischen Gedichte keine Poesie, sondern gereimte Didaktik.

so darf man ihr keineswegs die kultivirte Poesie als differenzirt gegenüberstellen. Denn eine reine Lyrik, Epik und Dramatik hat es in der Wirklichkeit niemals und nirgends gegeben.

Kein Stoff liegt dem Menschen so nahe als sein eigenes Gefühl, — desshalb ist die Lyrik die natürlichste Form der Poesie; und kein Ausdruck liegt ihm so nahe als die Sprache, — desshalb ist die Lyrik die natürlichste Form der Kunst. Der sprachliche Gefühlsausdruck braucht nur eine ästhetisch wirksame Form anzunehmen, er bedarf z. B. nur einer rhythmischen Wiederholung, um lyrisch zu werden. Ein fünfjähriger Junge hat einen bunten Schmetterling gefunden, und äussert seine Freude darüber in dem Rufe: „O der schöne Schmetterling“. Dieser Ruf drückt ein Gefühl aus, und zwar nicht um es mitzutheilen, sondern lediglich um es auszudrücken, — er ist also nicht praktisch; aber er drückt es nicht in einer künstlerisch wirksamen Form aus, — er ist also nicht lyrisch. Allein der Schmetterling hat den Jungen so entzückt, dass er seinen Freudenruf noch immer wiederholt; — und zwar wiederholt er ihn in regelmässigen Zwischenräumen, indem er den Worten zugleich eine rhythmische Cadenz giebt. Er ruft jetzt nicht mehr: „O der schöne Schmetterling!“, sondern er recitirt in in deutlichem Takte: „ó der schṓne Schmétterlíng“. Der Ruf ist zu einem Liede geworden.

Die Lieder, in denen die primitiven Völker ihre Leiden und Freuden besingen, sind in der Regel auch nicht mehr als solche einfachen Sätze in der einfachsten ästhetischen Form, in rhythmischer Ordnung und Wiederholung. — Ehrenreich hat einige Proben von den Gesängen mitgetheilt, welche die Botokuden Abends über die Vorfälle des Tages zu improvisiren pflegen. „Heute hatten wir gute Jagd; wir tödteten ein Thier; jetzt haben wir zu essen; Fleisch ist gut; Branntwein ist gut“. Oder „Weiber jung stehlen Nichts; ich, ich will nicht stehlen“. Ein Lobgesang auf den Anführer der Bande ist noch lakonischer; er lautet kurz und gut: „Der Häuptling

hat keine Furcht“ [1]. Jeder dieser Sätze wird rhythmisch betont und wiederholt.

Die australische Lyrik erhebt sich nicht wesentlich über das Niveau der botokudischen. Wir besitzen nachgerade eine ziemlich umfangreiche Sammlung von Liedern aus allen Theilen des Continentes: fast alle bestehen nur aus einem oder aus einem paar kurzen rhythmischen Sätzen, die mit oder ohne Refrain in infinitum wiederholt werden[2]. Solche Lieder werden bei allen möglichen Gelegenheiten improvisirt. „Für einen alten Australier“, sagt Grey, „ist sein Lied dasselbe was ein Priemchen Kautaback für den Matrosen ist. Ist er ärgerlich, er singt; ist er glücklich, er singt; ist er hungrig, er singt; ist er betrunken — vorausgesetzt dass er nicht betrunken ist wie ein Stock — so singt er lustiger als je“. — Der Stamm auf der Heimkehr von einer glücklichen Jagd, stimmt eine Art Nationallied an:

„Die Narrinyeri kommen,
Die Narrinyeri kommen,
Bald sind sie da.
Kängurus bringen sie
Und schreiten rasch.
Die Narrinyeri kommen.“ [3]

Der wegmüde Wanderer aber klagt:

„Nun hat es mich müde gemacht,
Durch ganz Yerna hierher
War es ein ewiger Weg“ [4].

[1] Ehrenreich. — Zeitschr. f. Ethnologie XIX, 33, 61.

[2] Die einzige Ausnahme bilden zwei längere Gedichte, die Grey mittheilt. Grey behauptet, die Originale wörtlich übersetzt zu haben. Allein Gerland hat dagegen sehr richtig auf den künstlichen Strophenbau und die gekreuzten Reime hingewiesen, die durchaus unaustralisch sind. Wir halten beide Lieder für ziemlich freie englische Dichtungen nach australischen Motiven. — Grey. II, 312, 315. — Waitz-Gerland. VI, 757, 758.

[3] Taplin, The Narrinyeri.

[4] Eyre. II, 239 nach Teichelmann und Schürmann.

Wenn der Jäger Abends am Lagerfeuer sitzt, so geniesst er die Waidmannslust des Tages noch einmal im Liede:

„Das Känguru lief schnell,
Ich aber lief noch schneller.
Das Känguru war fett,
Ich hab' es aufgegessen.
Känguru, Känguru!“ [1]

Ein Anderer aber sehnt sich nach civilisirter Kost:

„Die Erbsen, die die Weissen essen,
Die möcht' ich gern,
Die möcht' ich gern“ [2].

Das Leben der Europäer liefert den australischen Lyrikern überhaupt reichen Stoff. Als im Gebiete der Narrinyeri die Eisenbahn eröffnet wurde, machte der Anblick des Dampfwagens einen so tiefen Eindruck auf die Eingeborenen, dass sie ihn in einem Liede verherrlichten, welches beim Corroborri gesungen wurde.

„Ihr seht den Rauch bei Kapunda!
Der Rauch stösst regelmässig,
Sieht man rasch hin, so scheint er wie Nebel,
Er bläst wie ein Walfisch.“

Und „als einmal der goldene Adler vom Schnabel eines gestrandeten Schiffes am Giebel eines Hauses in Gulwa aufgestellt war, machten sie sofort einen Gesang darauf, der aus einigen das Ereigniss beschreibenden Versen und aus dem Refrain bestand: O der Puter von Gulwa, O der Puter von Gulwa!“ [3]. — Die Krieger, welche sich zum Kampfe rüsten, machen ihrer zorngeschwellten Brust durch ein Lied Luft, in dem sie ihre Rache an dem verhassten Feinde vorweg auskosten:

---

[1] Spencer, Descriptive Sociology.

[2] Im Original: „Pindi mai birkibirki parrato parrato“ — Eyre. II, 239 nach Teichelmann und Schürmann.

[3] Taplin, The Narrinyeri.

„Speert seine Stirne,
Speert seine Brust,
Speert seine Leber,
Speert sein Herz,
Speert seine Lenden,
Speert seine Schulter,
Speert seinen Bauch,
Speert seine Rippen —“ [1].

und so fort bis zum letzten Körpertheile. Oder sie ermuthigen sich, indem sie ihre Waffen aufzählen:

„Schild von Burru, Keule und Speer,
Bringt das Wurfholz von Berar,
Den breiten Bumerang von Waroll,
Gürtel, Gehänge, Schürzen von Boodan!
Springt, Springt! und zielet scharf
Mit dem gradschaftigen Emuspeer“ [2].

Zuweilen muss das Lied selbst als verletzende Waffe dienen. Spottlieder sind in Australien überaus beliebt.

„O was für ein Bein,
O was für ein Bein,
Du känguruhüftiger Kerl!“

hörte Grey zur Verhöhnung eines Eingeborenen singen [3]. Als im Gebiete der Wailwun zum ersten Male eingeborene Polizeibeamte erschienen, schickte man ihnen das folgende Spottlied nach:

„Lauft nur weiter, blind, Ihr Alle,
Lauft nur zu, für immer, hoff' ich
Nach Sydney, nach Sydney, für immer,
Lebt wohl“ [4].

Wenn aber ein Freund Abschied genommen hat, so klagen die Zurückgebliebenen sehnsüchtig:

„Kehre wieder, wieder — o!“

---

[1] Grey. II, 309.

[2] Honery. — Journ. Anthrop. Inst. VII, 245.

[3] Grey. II, 308. — Uebersetzung nach Waitz-Gerland. VI, 757.

[4] Honery. — Journ. Anthrop. Inst. VII, 244.

„Als der erste Eingeborene von Perth sich nach England einschiffte, sangen die Uebrigen in ewiger Wiederholung:

„Wohin wandert das einsame Schiff? —
Meinen Liebling werd' ich nie wiedersehn.
Wohin wandert das einsame Schiff?“ [1]

Und wenn endlich ein Verwandter in das Land gegangen ist, „aus dess' Bezirk kein Wanderer wiederkehrt“, so erheben die Weiber des Stammes die Totenklage. Grey hat ein solches Trauerlied mitgetheilt, das im Südwesten bei dem Begräbnisse eines jungen Mannes gesungen wurde.

Die jungen Weiber singen: „Meinen jungen Bruder —“
Die alten Weiber singen: „Meinen jungen Sohn —“
Beide zusammen: „Nie werd' ich ihn wiedersehn,
Nie werd' ich ihn wiedersehn.“

Zum Schlusse geben wir noch eine Probe von der „religiösen“ Lyrik der Australier, — ein Lied, welches bei der Jünglingsweihe am unteren Murray gesungen wurde.

„Krank seit Ihr heute noch,
Doch bald wächst Euer Bart,
Dann esst Ihr mit den Männern
Der Zauberente Fleisch“ [2].

Die meisten Dichtungen dieser Art, namentlich die Zauberlieder, welche bei Beschwörungen und Krankenheilungen gesungen werden, sind übrigens für uns, und wahrscheinlich auch für die Australier, soweit sie nicht Eingeweihte sind, vollkommen unverständlich.

Man hat es leider versäumt, uns Proben der andamanischen Lyrik mitzutheilen. Indessen giebt er wenigstens eine allgemeine Characteristik, aus der hervorgeht, dass sich die Lieder der Mincopie nicht wesentlich von denen der Australier unterscheiden. „Der Gegenstand — irgend ein Abenteuer oder ein Ereigniss, welches den Dichter oder seinen Stamm in

[1] Grey. II, 310. — Uebersetzung nach Waitz-Gerland. VI, 756.
[2] Brough Smyth. I, 62.

der letzten Zeit betroffen hat — wird in ein Distichon, d. h. in ein Verspaar gebracht, dem ein Refrain folgt, der zuweilen nur in der Wiederholung der beiden Soloverse besteht“ [1].

„Beinah jeder Eskimo“, sagt Boas, „hat seine eigene Melodie und sein eigenes Lied. — Was den Inhalt betrifft, so behandeln sie alles Erdenkliche: — die Schönheit des Sommers, die Gedanken und Gefühle des Dichters bei den verschiedensten Gelegenheiten, z. B. wenn er auf einen Seehund wartet oder sich über einen Anderen ärgert u. s. w., oder sie erzählen von einem wichtigen Ereignisse wie von einer langen Reise. Sehr beliebt sind satirische Lieder“. „Die Form der Lieder ist streng bestimmt; sie sind in Verse von verschiedener Länge eingetheilt, die regelmässig abwechseln“ [2]). Boas hat eine ziemlich lange Reihe von solchen Liedern aufgezeichnet, aber er hat kein einziges übersetzt. Rink dagegen giebt einige höchst charakteristische Dichtungen in Uebertragung [3]; aus denen wir hier drei Proben auswählen. Man wird sehen, dass sie den Leistungen der australischen und botokudischen Lyrik in mehr als einer Beziehung überlegen sind. — Das erste Lied stammt von einem grönländischen Eingeborenen Kukook, „der ein schlechter Jäger, aber ein grosser Freund der Europäer war“ und wurde vor etwa 70 Jahren bei einem Feste im südlichsten Theile von Grönland gesungen.

Der böse kleine Kukook — imakayah hayah, imakayahhah — hayah — redet so:

„Ich will das Land verlassen, — In einem grossen Schiff. — Für das süsse kleine Weibchen — Will ich mir Perlen verschaffen, — Solche, die wie gekocht aussehen. — Dann, wenn ich in die Fremde gegangen bin, — Werde ich wieder zurückkommen. — Meine garstigen kleinen Verwandten — Werde ich Alle zu mir rufen — Und ihnen eine gute Tracht Prügel geben — Mit einem dicken Tauende. — Dann will ich mich verheirathen — Und zwei auf ein

[1] Man. — Journ. Anthrop. Inst. XII, 389.

[2] Boas. — Annual Report Bur. of Ethnology 84/85, 649.

[3] Rink, Tales and Traditions of the Eskimos, 66 ff.

Mal nehmen; — Das allerliebste kleine Ding — Soll nur Kleider von gefleckten Seehundsfellen tragen, — Und das andere kleine Schätzchen — Soll Kleider von jungen Seehunden haben“[1]. —

Unsere zweite Probe ist ein satirischer Zwiegesang von zwei Ost-Grönländern. Er erinnert auffallend an die spöttischen „Schnaderhüpferln“, mit denen sich die Burschen in Hochbaiern und in Tyrol aufbieten.

Savdlat: „Der Süden, der Süden, o der Süden drüben. — Als ich an der Mittlandküste hauste, traf ich Pulangitsissok, — Der vom Heilbuttenessen stark und fett geworden war. — Die Leute von der Mittlandküste verstehen nicht zu sprechen, — Weil sie sich ihrer Rede schämen. — Dumm sind sie obendrein. — Ihre Sprache ist nicht gleich, — Einige sprechen wie die im Norden, Andere wie die im Süden; — Desshalb können wir ihr Gerede nicht verstehen.“ —

Pulangitsissok: „Es gab eine Zeit, als Savdlat wünschte, dass ich ein guter Kajaker wäre, — Dass ich eine gute Ladung auf meinen Kajak nehmen könnte. — Vor vielen Jahren verlangte er, dass ich eine schwere Ladung auf meinen Kajak nähme. — Das war zu der Zeit, als Savdlat seinen Kajak an den meinen gebunden hatte, aus Angst er könnte kentern: — Da konnte er eine Menge auf seinem Kajak führen — Als ich Dich schleppen musste und Du erbärmlich schrieest — Und Angst bekamst — Und beinah umgeschlagen wärest — Und musstest Dich an meinen Kajakstricken halten.“ —

Das dritte Lied stellt auf dieser Kulturstufe eine grosse Seltenheit dar. Es ist die lyrische Verherrlichung eines Naturschauspiels: — des Wolkengewoges um einen Bergesgipfel.

[1] Wir geben hier einige Verse im Original:

„Kukôrssuanguak imakaja haijâ
imakaja ha
haijâ okalulerângame imakaja haijâ
imakaja ha
haijâ avalagkumârpunga imakaja haijâ
imakaja ha“ u. s. w.

Der Refrain „imakaja haijâ“ ist sinnlos und entspricht etwa unserem: „Tralala oder Juchheirassassa“. —

„Den grossen Koonak Berg im Süden drüben, — Ich sehe ihn; — Den grossen Koonak Berg im Süden drüben, — Ich schaue ihn; — Den leuchtenden Glanz im Süden drüben, — Staune ich an. — Jenseits von Koonak — Dehnt es sich aus — Dasselbe was Koonak — Seewärts umschliesst. — Schau, wie sie (die Wolken) im Süden — Wogen und wechseln, — Schau, wie sie im Süden — Einander verschönern; — Während er (der Gipfel) seewärts umhüllt ist — Von wandelnden Wolken, — Seewärts umhüllt, — Einander verschönernd“ [1].

Der Inhalt der meisten primitiven Lieder ist ausserordentlich dürftig und roh. Trotzdem verdient er unsere Aufmerksamkeit im höchsten Masse; denn er gestattet uns einen unmittelbaren Einblick in das Gemüthsleben der primitiven Völker. — Die Lyrik der Jägerstämme schwingt sich nur selten zu einem höheren Fluge auf; sie verweilt sogar mit unverkennbarer Vorliebe in den Niederungen der Sinnlichkeit. Die gröbsten materiellen Freuden nehmen in der Urpoesie einen sehr breiten Raum ein; wir thuen diesen Dichtern sicher kein Unrecht, wenn wir sagen, dass ihre lyrische Begeisterung mindestens ebenso oft aus dem Magen als aus dem Herzen quillt. Einem idealen Aesthetiker muss es freilich als ein wahres Sacrilegium erscheinen, dass wir die Fress- und SaufLieder der Australier und Botokuden überhaupt für poetische Erzeugnisse auszugeben wagen. Indessen sie sind es nichtsdestoweniger, so wahr sie Aeusserungen von Gefühlen in sprachlicher rhythmischer Form sind. Es giebt kein Gefühl, welches an und für sich poetisch wäre; und es giebt kein Gefühl, welches nicht poetisch werden könnte, wenn es zu einem ästhetischen Zwecke in ästhetischer Form ausgesprochen wird. Im Uebrigen wird sich die Empörung über den Missbrauch, der hier mit dem Namen der Poesie getrieben wird, vielleicht mildern, wenn man sich erinnert, dass es selbst die zartesten

[1] Auch diese beiden letzten Lieder enthalten im Original, gleich dem ersten, einen sinnlosen Refrain, der jedem einzelnen Verse angehängt wird.

civilisirten Lyriker gelegentlich nicht unter ihrer Würde gehalten haben, die Freuden der Tafel zu feiern.

Während wir uns in der primitiven Lyrik auf Schritt und Tritt an Gegenständen stossen, die uns sehr wenig poesiefähig scheinen, sehen wir uns daneben vergeblich nach den Stoffen um, welche in Europa ein unbestrittenes Privilegium auf lyrische Verherrlichung besitzen. Man schlage irgend einen beliebigen Band lyrischer Gedichte auf; weitaus der grösste Theil des Inhaltes ist regelmässig den Wonnen und Schmerzen der Liebe gewidmet. In der primitiven Lyrik wird das Verhältniss der beiden Geschlechter kaum anders als in der rohesten Art berührt. Es ist uns nicht gelungen, bei den Australiern, Mincopie und Botokuden auch nur ein einziges Liebeslied zu entdecken; und von der Poesie der Eskimos sagt ihr bester Kenner, Rink, ausdrücklich, „dass sie für das Gefühl der Liebe kaum einen Raum habe“ [1]. Man steht vor diesem Mangel zunächst wie vor einem Räthsel. Giebt es denn ein Gefühl, welches das Gemüth tiefer erregt, welches es mächtiger drängt, sich in Liedern zu ergiessen als die Liebe, die „Krone des Lebens?“ — Für den civilisirten Menschen gewiss nicht; allein wir sind schon mehr als einmal daran gemahnt worden, dass wir von den Gefühlen einer höheren Kulturstufe nicht ohne Weiteres auf die einer niederen schliessen dürfen. Die Liebe in unserem Sinne ist eine Blüthe, welche sich auf dem armen und dürren Boden des Jägerlebens nicht entfalten kann. Was man in Australien und in Grönland Liebe nennt, ist keine geistige Neigung, sondern eine sinnliche Leidenschaft, die im Genusse rasch verraucht. Es soll nicht geleugnet werden, dass auch unter den niedersten Völkern Beispiele von sogenannter romantischer Liebe vorkommen; aber sie sind immer nur Aus-

[1] Rink. 89. — Man darf freilich niemals vergessen, dass unsere Kenntniss der primitiven Lyrik höchst mangelhaft ist. Allein wenn die Liebe für diese Poesie auch nur annähernd dieselbe Bedeutung hätte wie für die der höheren Völker, so müssten unsere Sammlungen, so beschränkt sie auch sind, eine ganze Anzahl von Liebesliedern enthalten.

nahmen. Dagegen entwickelt sich zwischen den Eheleuten nicht selten eine herzliche Neigung. Allein diese eheliche Liebe, welche immer ihre Befriedigung findet, hat in Australien ebenso wenig als in Europa das Bedürfniss, sich in Liedern kundzugeben. Im Allgemeinen sagt Westermarck sicher mit Recht, „dass auf den niedrigeren Stufen der menschlichen Entwicklung die geschlechtliche Liebe an Kraft weit hinter der Zärtlichkeit zurückbleibt, mit der die Eltern ihre Kinder umarmen“ [1]. In der That enthalten unsere Sammlungen wohl eine Anzahl von Klageliedern um den Tod eines Blutsverwandten oder eines Stammesgenossen; aber nach einer lyrischen Klage um den Verlust eines oder einer Geliebten suchen wir umsonst. —

Weit weniger überraschend ist es, dass auch das Naturgefühl, welches unter den höheren Völkern so zahllose lyrische Blüthen getrieben hat, in der Poesie der Jägerstämme kaum hervortritt. Der Naturmensch ist der Sklave der Natur; und der Sklave, der unter Peitschenhieben um sein karges Leben arbeiten muss, hat weder Zeit noch Stimmung die Grösse und die Schönheit seiner harten Herrin zu bewundern. Infolgedessen scheint es uns minder wunderbar, dass die Lyrik der Australier, Mincopie und Botokuden keine Spur eines ästhetischen Naturgefühles verräth, als dass Rink bei den Eskimos jenes Lied auffand, welches mit seiner Schilderung des schimmernden, von Wolken umwallten Schneegipfels an die jüngste europäische Naturpoesie erinnert.

Im Allgemeinen trägt die Lyrik der Jägervölker einen durchaus egoistischen Charakter. Der Dichter besingt seine persönlichen Leiden und Freuden; das Schicksal seiner Mitmenschen entlockt ihm nur selten einen Ton. Die einzigen Beispiele einer sympathischen Lyrik, welche man in Australien findet, sind jene Totenklagen, — und auch sie beziehen sich immer nur auf die nächsten Bluts- und Stammesverwandten. Das Mitgefühl des primitiven Menschen reicht im Allgemeinen nicht über den engen Kreis seines Stammes hin-

[1] Westermarck, History of Human Marriage, 357.

aus. Wenn seine Lyrik eines Fremden gedenkt, so geschieht es entweder in einem feindlichen oder in einem verächtlichen Sinne. Es ist charakteristisch, dass alle niederen Völker ein besonderes Vergnügen an Spottliedern finden[1]; und wir haben an einigen Proben gesehen, wie niedrig und roh dieser Spott ist: er richtet sich mit Vorliebe gegen körperliche Gebrechen. Die primitiven Völker sind ebenso egoistisch und unbarmherzig wie die civilisirten Kinder. Vor dem Thore einer Berliner Schule begegneten wir eines Tages einem Kindertrupp, der ein kleines lahmes Mädchen mit dem Spottliede verfolgte:

„Ätsch, ätsch, ätsch,
Anna hat ein krummes Bein,
Ätsch, ätsch, ätsch!"

„O was für ein Bein, o was für ein Bein,
Du Känguruhüftiger Kerl"

sangen die Australier am King George's Sund.

Die primitive Lyrik ist so arm und roh wie das primitive Leben. Nichtdestoweniger aber besitzen diese rohen Aeusserungen roher Gefühle für den australischen oder andamanischen Dichter wahrscheinlich keinen geringeren Werth als der verfeinerte Ausdruck höherer und sympathischer Empfindungen für den europäischen. Das Lied ist in seiner niedrigsten wie in seiner höchsten Form die Entladung eines drängenden Gefühles; und desshalb wirkt es in seiner niedrigsten wie in seiner höchsten Form wesentlich gleichartig, nämlich befreiend und erlösend auf den Sänger. Auch der roheste australische Dichter kann mit Goethe's Tasso sagen:

„Die Thräne hat uns die Natur verliehen,
Den Schrei des Schmerzes, wenn der Mann zuletzt
Es nicht mehr trägt. — Und mir noch über alles —
Sie liess im Schmerz mir Melodie und Rede,
Die tiefste Fülle meiner Noth zu klagen:
Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt
Gab mir ein Gott zu sagen, wie ich leide." —

[1] Unter den fünf grönländischen Liedern, welche Rink mittheilt, sind nicht weniger als drei Spottlieder.

Als Grey auf seinem schrecklichen Rückmarsche nach Perth eines Tages tabuirte Muscheln gegessen hatte, ohne sich um die ängstlichen Warnungen seines eingeborenen Begleiters Kaiber zu kümmern, machte sich die abergläubische Angst des Australiers in einem Liede Luft und Grey hörte ihn bis spät in die Nacht hinein singen:

„O warum ass er doch die Muscheln?
Nun brau'n die Zauberer Sturm und Donner.
O warum ass er doch die Muscheln?"

Er sang seine Furcht in den Schlaf. „Die Poesie ist das Wiegenlied unserer Schmerzen", sagt Stuart Mill.

Wenn diese egoistische Lyrik auch für den Dichter selbst einen Werth besitzt; welchen Werth kann sie für Andere haben? — Der primitive Mensch kümmert sich wenig um das Wohl und Wehe seiner Nächsten; wir dürfen also annehmen, dass ihm jene Lieder, welche sich in der Regel nur auf die persönlichen Leiden und Freuden des Dichters beziehen, höchst gleichgültig sein werden. Allein zu unserer Ueberraschung erfahren wir, dass in Wirklichkeit gerade das Gegentheil stattfindet. „Manche Lieder", sagt Boas, werden bei den Eskimos sehr beliebt und wie unsere Volkslieder gesungen"[1]. Auf den Andamanen kann sich ein Dichter mit einem einzigen Liede die „Unsterblichkeit" erwerben[2]. Und in Australien werden einzelne Lieder über den ganzen Continent getragen und durch verschiedene Geschlechter erhalten. „Es giebt unter den Eingeborenen berühmte Dichter, deren Gesänge sich fernher, von Gegend zu Gegend verbreiten und überall so vielfach gesungen werden, wie in Europa irgend ein Modelied"[3]. — Unser Erstaunen wird zunächst nicht geringer, wenn wir hören, dass „solche berühmte Lieder auch von Stämmen gesungen werden, welche sie sprachlich nicht verstehen"[4]. Indessen gerade in

[1] Boas. — Rep. Bureau Ethnology 1884/1885. — 649.

[2] Man. — Journ. Anthrop. Inst. XII. 389.

[3] Waitz-Gerland. VI, 755.

[4] Waitz-Gerland. VI, 756.

dieser letzten seltsamen Thatsache findet man die Lösung des ganzen Räthsels. Offenbar ist dem primitiven Publikum weniger an dem Inhalt als an der Form der Lieder gelegen[1]. Man muss sich daran erinnern, dass jeder primitive Lyriker zugleich ein Componist, dass jedes primitive Lied nicht bloss ein poetisches, sondern ebensowohl ein musikalisches Werk ist. Für den Dichter mögen die Worte des Liedes eine selbstständige Bedeutung haben; — für die Uebrigen aber sind sie in den meisten Fällen nur die Träger einer Melodie. In der That trägt man gelegentlich nicht das geringste Bedenken, den Sinn eines Liedes der Form zu opfern. „Viele Australier", sagt Eyre, „können nicht einmal über den Sinn der Lieder ihrer eigenen Heimath Auskunft geben, — und ich bin geneigt anzunehmen, dass die Erklärungen, welche sie liefern, im Allgemeinen sehr unvollkommen sind, da man auf das Mass und die Quantität der Silben ein weit grösseres Gewicht zu legen scheint als auf den Sinn"[2]. Und ein anderer Berichterstatter schreibt: „In allen Corroborriliedern wiederholen und versetzen sie die Worte, indem sie offenbar reinen Unsinn singen, — um den Rhythmus zu variiren oder einzuhalten"[3]. — Bei

[1] An analogen Fällen ist auch in Europa kein Mangel. Ein interessantes Beispiel findet sich in dem Dekamerone des Boccaccio. Nach der fünften Novelle des vierten Tages, — es ist die Geschichte von dem unglücklichen Liebhaber, den die Brüder des Mädchens ermorden und dessen Kopf die Verlassene in einem Blumentopf verbirgt — heisst es: „Ma poi a certo tempo divenuta questa cosa manifesta a molti, fu alcuno che compuose quella canzone la quale ancora oggi si canta, cioè:

Quale esso fu lo mal Cristiano
Che mi furò la grasca etc."

Quella novella che Filomena aveva detta, fu alle donne carissima, per ciò che assai volte avevano quella canzona udita cantare, nè mai avean potuto, per domandarne, sapere qual si fosse la cagione per che fosse stato fatto."

[2] Eyre. II, 229.

[3] Barlow. — Journ. Anthrop. Inst. II, 174.

den Mincopie überwiegt das formale Interesse nicht minder entschieden. „Ihr Hauptbestreben", sagt Man, „besteht offenbar darin, den Takt genau innezuhalten; in ihren Liedern wird Alles dem Rhythmus untergeordnet, — sogar der Sinn". „Sie nehmen sich dabei die grössten Freiheiten, nicht nur mit der Form der Worte, sondern auch mit der grammatischen Construction der Sätze. Z. B. der Refrain eines ihrer Lieder lautet: chēklū yâ lak·u - myr-à? —", d. h. „wer fehlte die harte Schildkröte?"; während die Form desselben Satzes in Prosa lauten würde: „mij · a yâ-dî chē· - balen lá kàchi · re?" Es fällt sofort in die Augen, wie gross der Unterschied zwischen den beiden Formen ist; denn in diesem wie in den meisten ihrer Lieder sind die Worte in ihrer poetischen Form um des Metrums willen so verstümmelt, dass sie kaum noch erkennbar sind [1]. Thatsächlich ist es gar nicht selten, dass der Dichter eines neuen Liedes sowohl die Sänger als das Publikum erst in gewöhnlicher Sprache über den Sinn aufklären muss" [2]. Was die Eskimos betrifft, so genügt es schon auf die Thatsache hinzuweisen, dass sich allein unter den Liedern, welche Boas gesammelt hat, fünf befinden, deren Text lediglich aus einer rhythmischen Wiederholung einer ganz sinnlosen Interjection besteht [3]. Wir sind also zu dem Schlusse ge-

[1] Auf diese Weise erklärt sich die Entstehung einer besonderen poetischen Sprache, die man bei mehreren niederen Völkern bemerkt hat.

[2] Man. — Journ. Anthrop. Inst. XII, 389, 118.

[3] Wir hängen hier noch einige Bemerkungen über die Form der primitiven Lyrik an. Boas hat uns etwas genauer über die rhythmischen Gesetze der Eskimo-Poesie unterrichtet. „Jede lange Silbe kann durch zwei oder drei kurze ersetzt werden; andere kurze Silben treten als unaccentuirte Theile vor dem accentuirten Theile eines Fusses auf; — kurz, die rhythmische Anpassung der Worte an die Melodie ist sehr willkürlich und wechselnd, so dass es eigentlich unmöglich ist, von metrischen Füssen zu reden. Zugleich liegt darin ein deutlicher Beweis, dass vor Allem der musikalische Rhythmus für die Form entscheidend ist. Die rhythmische Anordnung der Worte wird ziemlich genau nach der Quan-

zwungen, dass die Lyrik auf der untersten Kulturstufe vor Allem eine musikalische, und nur in zweiter Linie eine poetische Bedeutung besitzt.

Man hat nicht selten behauptet, dass die Entwicklung der Poesie mit dem Epos beginne. Die Wahrheit ist, dass die Literaturgeschichte der europäischen Kulturvölker mit epischen Dichtungen beginnt; allein die homerischen Epen sind ebenso wenig primitive Gedichte wie die bronzenen Helme und Schwerter der homerischen Helden primitive Waffen sind. In der wirklichen primitiven Poesie dagegen tritt das Epos nicht besonders hervor. — Ein episches Gedicht ist die Erzählung eines Vorganges, aus einem ästhetischen Grunde zu einem ästhetischen Zwecke. Es ist nicht unbedingt nothwendig, dass eine poetische Erzählung in einer gebundenen Form auftritt. Eine streng rhythmisch gegliederte und tadellos gereimte Erzählung braucht durchaus nicht poetisch zu sein, während eine andere, die in freier, schmuckloser Prosa vorgetragen wird, ausserordentlich poetisch sein kann. Die epischen Dichtungen der Australier, Mincopie und Buschmänner sind, von einzelnen rhythmischen Stellen abgesehen, prosaisch. Nur die Märchen der Eskimos werden zum grossen Theil in bestimmter rhythmischer Form recitativisch vorgetragen. Das entscheidende Merkmal einer poetischen Erzählung besteht darin, dass sie auf das Gefühl und nur auf das Gefühl wirken will. Jede Erzählung, die ein anderes, äusseres Ziel verfolgt, — sei es die Belehrung oder die praktische Anregung des Zuhörers — ist, gleichviel ob sie sich in eine prosaische oder in eine poetische Form kleidet, wesentlich unpoetisch.

In der Theorie lässt sich eine epische Dichtung sehr leicht und klar unterscheiden; aber sobald wir aus dem theoretischen Laboratorium in das praktische Leben hinaustreten, machen

---

tität, nicht nach dem Accent der Silben geregelt.“ Boas 651. Der Rhythmus der Australier dagegen „scheint auf dem Gesetze der Betonung zu ruhen.“ Ausserdem verwenden die Australier bei ihren Liedern den Reim. — Waitz-Gerland. VI, 756.

wir die unangenehme Erfahrung, die den unvorsichtigen Theoretikern, welche diesen Schritt nicht weislich vermeiden, selten erspart bleibt. Wir stehen mit unserer einfachen Definition rathlos vor der bunten, wirren Fülle der wirklichen Erscheinungen. Wie sollen wir eine epische Dichtung von einer historischen Ueberlieferung unterscheiden? — Hier ist eine andamanische Erzählung. „Eine der Ahnfrauen der Mincopie hatte einen Sohn, der durch seine Stärke und seine Thaten grossen Ruhm gewann. Zugleich aber erregte er dadurch den Neid und den tödtlichen Hass eines anderen Mannes, Namens Berebi. Eines Tages, zu Beginn der Regenzeit, begab sich Berebi zu den Beiden und bat sie, mit ihnen in ihrem Canoe fahren zu dürfen. Sie willigten ein; und Berebi, der eine rostige Axt und einen Wetzstein trug, stieg zu ihnen. Nachdem er sein Geräthe auf den Boden gelegt hatte, näherte er sich dem Jünglinge, ergriff seinen Arm und beschnüffelte ihn von der Hand bis zur Schulter hinauf, als ob er die Entwicklung der Muskeln bewunderte, — und dabei murmelte er, dass er seine Lippen mit Blut färben wolle. Plötzlich biss er den Jüngling verrätherisch in den Arm und tödtete ihn; — allein die Zähne des Mörders sassen im Fleische seines Opfers fest, so dass er sich nicht mehr losmachen konnte, sondern von den Freunden des Ermordeten ergriffen und erschlagen wurde. Alsdann warf man die beiden Leichen in das Meer, wo der Jüngling in eine Eidechse und der Mörder in einen giftigen Fisch verwandelt wurde. Die Mutter aber verübte in ihrer Verzweiflung solche Frevelthaten, dass der Gott Puluga zur Strafe eine Sintfluth sandte“ [1]. Abgesehen von dem Schlusse könnte diese Geschichte sehr wohl für eine historische Ueberlieferung gelten [2]; auf der anderen Seite könnte sie freilich ebensowohl eine poetische Erfindung sein. Wir müssen be-

[1] Man. — Journ. Anthrop. Inst. XII, 167 ff. — Auf diese Geschichte bezieht sich das Gedicht, welches wir auf Seite 28 mitgetheilt haben.

[2] Der Umstand, dass der Mörder eine rostige, also eine eiserne Axt trägt, deutet darauf hin, dass die Tradition nicht sehr alt ist.

kennen, dass wir nicht im Stande sind, darüber zu entscheiden. Die Meisten haben für solche Fälle allerdings ein sehr bequemes Auskunftsmittel zur Hand: — jede phantastische Geschichte ist poetisch. Allein sie vergessen zunächst, dass der Begriff „Phantastisch" für die verschiedenen Individuen und Völker eine sehr verschiedene Ausdehnung hat. Ein gebildeter Europäer muss es freilich höchst phantastisch finden, wenn man ihm erzählt, dass ein Mensch in einen Fisch oder in eine Eidechse verwandelt sei; aber in die Weltanschauung eines rohen Mincopie fügt sich ein solches Wunder wahrscheinlich ganz natürlich ein. Vor Allem aber muss man sich vor der beliebten Verwechselung zwischen Poesie und Phantasie hüten. Der Dichter gebraucht die Phantasie d. h. die schöpferische Einbildungskraft; aber der Forscher gebraucht sie nicht weniger. Es gehört mindestens ebensoviel Phantasie dazu, um eine mathematische Aufgabe zu lösen oder eine physikalische Hypothese zu construiren, als man nöthig hat, um ein Feenmärchen zu erdichten. Der wesentliche Unterschied liegt in dem Ziele, auf welches sich die Thätigkeit der Einbildungskraft richtet. Durchaus nicht jede Erfindung, so phantastisch sie uns auch erscheinen mag, ist poetisch; sondern sie ist es nur in dem Falle, wenn sie dem Zwecke der ästhetischen Erregung und Unterhaltung dient. — Eine australische Geschichte erzählt, wie der Pelikan zu einer schwarzweissen Färbung gekommen ist. „Ursprünglich waren alle Pelikane schwarz. Eines Tages aber wurde ein Pelikan von einer Australierin getäuscht und gerieth darüber in solchen Zorn, dass er sich weiss bemalte, um mit den Menschen zu kämpfen. Als er mit der Bemalung halbfertig war, kam ein anderer Pelikan dazu; und da dieser nicht wusste, was er aus dem sonderbaren schwarzweissen Dinge machen sollte, so versetzte er dem ersten Pelikan einen Schnabelhieb und tödtete ihn. Vorher waren alle Pelikane schwarz, jetzt aber sind sie schwarz und weiss, und dieses ist der Grund" [1].

[1] Brough Smyth. I, 478. — Wir haben die Erzählung in abgekürzter Form gegeben.

Diese Geschichte ist sicher sehr phantastisch, allein sie trägt trotzdem nicht einen poetischen, sondern vielmehr einen wissenschaftlichen Charakter. Sie ist nicht zur Unterhaltung, sondern zur Belehrung erfunden. Sie ist in Wahrheit Nichts Anderes als eine primitive zoologische Erklärung. Das Wesen der Erklärung besteht darin, dass man eine Erscheinung, deren Grund man nicht kennt, in eine Klasse von Erscheinungen einordnet, deren Gründe man kennt. Unsere australische Geschichte verfährt genau nach diesem Principe. Die Australier sind schwarz; und wenn sie weiss sind, so haben sie sich bemalt, und zwar zum Kampfe. Der Pelikan ist schwarz und weiss, also hat er sich zum Kampfe bemalt; aber er ist damit nicht fertig geworden, denn sonst würde er ganz weiss sein. Diese Erklärung erscheint einem Europäer freilich lächerlich; aber sie ist eben auch nicht für civilisirte europäische, sondern für primitive australische Bedürfnisse berechnet. — Die Buschmänner erklären sich den Ursprung der Sterne auf folgende Art. „Ein Mädchen von dem früheren Volke — d. h. von dem Volke, welches den Buschmännern vorausging, — wünschte Licht zu machen, damit die Leute ihren Weg nach Hause fänden. Sie warf desshalb glühende Asche in die Luft, und die Funken wurden zu Sternen". Der Gedankengang, durch den der Buschmann auf dieses kindische Märchen gerathen ist, ist im Principe derselbe, welcher den Menschen später zu seinen grössten Entdeckungen und zu seinen tiefsten Einsichten geführt hat. — Neben solchen Leistungen primitiver Naturwissenschaft findet man auch allerlei philologische Erklärungen. Die Sprache der Mincopie bezeichnet die Nacht und eine gewisse Raupe mit demselben Worte, gu-rug. Dieser Umstand fordert eine Erklärung, und man giebt sie durch folgende Geschichte. „Eines Tages brannte die Sonne so schrecklich heiss, dass sie grosses Ungemach verursachte. Zwei Weiber, die darüber ärgerlich geworden waren, liessen ihre böse Laune an einer armen Raupe aus, die sie zerdrückten. Ueber diese Grausamkeit aber ergrimmte der Gott Puluga so sehr, dass er den

Menschen eine lange Nacht schickte, damit sie den Segen des Sonnenlichtes besser schätzen lernten. Daher heisst die Nacht ebenso wie jene Raupe, gu-rug“ [1]. — Die Literatur der primitiven Völker ist voll von Erzählungen dieser Art; und alle solche Erzählungen sind ihrem wesentlichen Gehalte nach nicht poetisch. Es ist allerdings höchst wahrscheinlich, dass sie auch poetische Elemente enthalten; aber es ist uns unmöglich, dieselben auszusondern. Infolgedessen bleibt uns Nichts anderes übrig, als bei dem Studium der primitiven epischen Poesie vorläufig von dieser ganzen Gruppe, ungeachtet ihrer poetischen Bestandtheile, überhaupt abzusehen und uns ausschliesslich an diejenigen Geschichten zu halten, welche weder den Charakter historischer Traditionen noch denjenigen wissenschaftlicher Erklärungen tragen. Leider können wir bei dieser Sonderung nicht nach einem einzigen durchgehends gültigen Principe verfahren, sondern wir müssen uns von Fall zu Fall entscheiden; und es ist mehr als wahrscheinlich, dass wir dabei sehr häufig fehl greifen werden. Das Schlimmste aber ist, dass unser ohnehin schon dürftiges Material auf diese Weise ganz ausserordentlich beschränkt wird. Die Erzählungen, welche Man unter den Mincopie gesammelt hat, sind fast ausschliesslich mythisch; und von den australischen ist nur ein ziemlich geringer Theil unzweifelhaft poetisch. Eine grosse Zahl der buschmännischen Thiermärchen muss ebenfalls ausgeschieden werden. Nur von den Geschichten der Eskimos dürfen wir eine beträchtliche Menge als rein oder vorwiegend aus poetischen Motiven entstanden betrachten. Einzig auf diesen kärglichen Rest bezieht sich die folgende Charakteristik.

Die Erzeugnisse der primitiven epischen Poesie haben sämmtlich nur einen bescheidenen Umfang. Monumentale Epen wie die der Inder, Griechen und Germanen findet man auf dieser Kulturstufe ebensowenig wie Pyramiden und Paläste. Die Bausteine zu solchen Werken liegen allerdings hier und dort

[1] Man. — Journ. Anthrop. Inst. XII, 172.

bereit. Viele Erzählungen der Jägervölker stehen in einem stofflichen Zusammenhange; — bei den Buschmännern z. B. ist die Heuschrecke der Mittelpunkt eines ganzen Kreises von Märchen —; allein die einzelnen, stofflich zusammenhängenden Geschichten sind nirgends zu einer poetischen Einheit zusammengefasst. Bleek hat seiner Sammlung südafrikanischer Thiermärchen zwar den Titel „Reineke Fuchs in Süd-Afrika“ gegeben; in Wirklichkeit aber enthält sie höchstens die Materialien zu einem Reineke Fuchs.

Auch die primitive Epik nimmt ihre Stoffe aus dem Kreise, über den die ganze primitive Kunst nur selten hinausgreift: — aus dem Leben der Menschen und Thiere, welche dem Interesse des Naturmenschen am nächsten stehen. Die Thierdichtung herrscht in Australien und in Süd-Afrika vor; die hyperboräische Erzählerkunst dagegen behandelt in der Regel menschliche Stoffe. „Die Erzählungen der Eskimos“, sagt Rink, „geben uns ein treues Bild von Allem, was ihre Einbildungskraft am stärksten beschäftigt, von Allem, was ihnen als gross und erfreulich, und was ihnen als hässlich und furchtbar erscheint, im Leben wie in der Natur. Sie malen uns beständig den grossen Kampf um das Dasein, der zur Anerkennung und Bewunderung des persönlichen Muthes und der Stärke zwingt, welche als die ersten Bedingungen für ein glückliches Leben erscheinen; während auf der anderen Seite die Idee, die Annehmlichkeit des Lebens vermittelst des Vermögens zu mehren und zu sichern, kaum in der dürftigsten Entwicklung hervortritt. Nicht einmal dem fast allgemeinen Gefühle der Liebe ist in dieser Poesie viel Raum gewährt. Kein Wunder, dass eine solche Armuth der Stoffe und eine solche Einfachheit der Leidenschaften und Gefühle diese Dichtungen für uns einförmig und ziemlich ermüdend machen[1]“.

Man hat die Epik der Kulturvölker mit einem breiten ruhig ziehenden Strome verglichen; die Epik der Naturvölker

[1] Rink. 89.

erscheint dagegen wie ein schmales, hastig rieselndes Bächlein. Ihre Erzählungen haben gleichsam nur eine Dimension. Das ganze Interesse des Dichters und des Hörers folgt dem Fortgange der Handlung; für alles Andere haben sie kaum einen Blick übrig. Während in den besten neueren Romanen die Handlung nur dazu dient, die Charaktere zu entwickeln; dienen die Charaktere in diesen primitiven Geschichten nur dazu, die Handlung zu tragen. Infolgedessen werden sie niemals geschildert, sondern nur bezeichnet, und zwar meist in der oberflächlichsten und dürftigsten Art. Es ist ungemein lehrreich, die Thiermärchen der Australier und Buschmänner in dieser Beziehung mit unserem Reineke Fuchs zu vergleichen. In dem deutschen Thierepos entwickelt sich die Handlung folgerichtig aus den Charakteren der einzelnen Thiere, die in ihrer natürlichen Eigenart vortrefflich beobachtet und dargestellt sind. Bei den Buschmännern und Australiern dagegen sind die Charaktere der Thiere meist ziemlich willkürlich und immer vollkommen nebensächlich behandelt; nur in den wenigsten Fällen lässt sich irgend eine innere Beziehung zwischen den Charakteren und der abenteuerlichen Handlung entdecken. — Ebensowenig werden in den Erzählungen der Eskimos die Menschen geschildert. In der Regel sagt man uns von einer Person nicht mehr, als dass sie „gut“ oder „schlecht“ sei. Daneben haben sich einige Typen entwickelt; allein ein individueller Charakter tritt uns nirgends entgegen. „Die alten Junggesellen erscheinen immer als lächerliche Sonderlinge; die Frau wird im Allgemeinen als nur für ihren eigenen Haushalt und Ersparniss besorgt dargestellt; die arme Witwe dagegen zeichnet sich durch Wohlwollen und Barmherzigkeit aus; eine Gesellschaft von fünf Brüdern vertritt Hochmuth und Rohheit, und der mittelste erscheint stets als neidisch“ [1].

Noch weit weniger hält sich der primitive Erzähler bei der Schilderung der Natur auf. Wir haben bereits darauf

[1] Rink. 90.

hingewiesen, dass und warum die grosse Natur für die Jägervölker nur ein praktisches Interesse besitzt. In ihren Erzählungen wird die Naturscenerie nur insoweit berücksichtigt, als es für das Verständniss der Handlung durchaus erforderlich ist. Ein Baum ist ein Baum, ein Berg ist ein Berg, das Meer ist das Meer, und Nichts weiter. Naturschilderungen giebt es in der primitiven Epik ebenso wenig als es auf der alten englischen Bühne Decorationen gab. Der Ort der Handlung wird nicht gemalt, sondern nur genannt.

Die Handlung selbst, welche die primitiven Erzähler und Hörer so ausschliesslich interessirt, ist in der Regel wenig geeignet, unsere Aufmerksamkeit anzuziehen und zu fesseln. Namentlich die Thiergeschichten der Australier und Buschmänner können einem Europäer schwerlich eine besondere Unterhaltung gewähren. Der Inhalt der meisten besteht aus einer bunt und lose verknüpften Reihe von abenteuerlichen Ereignissen, in der wenigstens unser Auge keinen tieferen poetischen Zusammenhang zu entdecken vermag. Es genügt, wenn wir uns ein Beispiel dieser Art vorführen: — eine Geschichte aus dem buschmännischen Sagenkreise der Heuschrecke, in der abgekürzten Form, in der Ratzel die Aufzeichnung Bleek's wiedergiebt.

„Die Heuschrecke nimmt einen Schuh und verwandelt ihn in eine Elenantilope, welche sie sich als Spielzeug im Rohre hält und mit Honig nährt. Das Ichneumon wird nun ausgesandt, um zu sehen, warum die Heuschrecke keinen Honig heimbringt; aber indem jenes die Antilope aus dem Rohre ruft, wird es von dieser in einen Sack gesperrt, macht jedoch auf den Rath seines Grossvaters ein Loch in denselben, und dieser ruft nun die Antilope aus dem Rohre und schiesst sie nieder. Die Heuschrecke findet ihren toten Spielgenossen und weint bitterlich, sie folgt der Spur und findet zwei Meerkatzen, die das Blut aufsammeln, und von denen eine die Heuschrecke heftig auf das Geweih der toten Antilope niederwirft. Die Heuschrecke verbreitet aber Dunkelheit rings um sich, indem

sie die Galle einer anderen Elenantilope durchbohrt, entflieht, und liegt zu Hause nieder, als die Sonne noch hoch steht. Die Meerkatzen aber hängen das in Streifen geschnittene Fleisch der Antilope auf einen Baum und dazu ihre Waffen und Kleidungsstücke. Dieser Baum erhob sich in der Nacht, als sie schliefen und schwebte zu der Heuschrecke und dem Ichneumon, die beim Erwachen ihrer Feinde Gut in Besitz nahmen. Eine von den Meerkatzen hatte bloss ihren Gürtel anbehalten und machte daraus einen Schwanz“ [1].

Solche Erzählungen erinnern an die Geschichten, die sich unsere Kinder untereinander erzählen. Sie sind offenbar aus der Lust am blossen Fabuliren entstanden und befriedigen das poetische Unterhaltungsbedürfniss in seiner rohesten Form. Keine Spur von einer höheren künstlerischen Einheit; ein phantastischer Einfall hängt sich an den andern, je bunter desto besser. — Mit diesen Plaudereien verglichen, stellen die Erzählungen der Eskimos schon eine bedeutend höhere epische Form dar. Der Ansicht gegenüber, dass das Phantastische gleichbedeutend mit dem Poetischen sei, ist es nicht unnütz, darauf hinzuweisen, dass die höher entwickelte Poesie der Eskimos weit weniger phantastische Elemente enthält als die roheste Form der Epik, die wir bei den Australiern und Buschmännern kennen gelernt haben. Thatsächlich wird die anfänglich wild überwuchernde Phantastik in der fortschreitenden Entwicklung der Poesie mehr und mehr beschnitten und ausgerodet; und das Beste, was uns die grössten Dichter geben, ist immer zugleich das Einfachste und Natürlichste. — Der Eskimo versteht das Princip der Steigerung und des Gegensatzes anzuwenden, und es gelingt ihm zuweilen vortrefflich, Spannung, Mitleid und Zorn zu erregen. „Die Dichter“, sagt Rink, „zeigen ein eigenthümliches Geschick, ihrem dürftigen Stoffe Wirkung und Abwechslung abzugewinnen. Wenn man ihre Erzählungen näher betrachtet, so entdeckt man ein wahres poetisches Ge-

[1] Ratzel. Völkerkunde I, 75.

fühl in der Art wie sie die Entwicklung der höchsten Vollkommenheit aus den bescheidensten Anfängen darstellen, wie sie auf der einen Seite die Gefahren schildern, und auf der anderen die Mittel, welche sie überwinden, je nachdem der Erzähler die Aufmerksamkeit seiner Hörer zu lenken wünscht“ [1]. Wenn man die folgende Geschichte vom kleinen Kagsagsuk gelesen hat, wird man Rink sicher Recht geben. Sie ist eine der beliebtesten bei den Eskimos und zeigt in der That alle charakteristischen Vorzüge ihrer epischen Kunst. Wir geben sie hier, abgesehen von einigen unwesentlichen Kürzungen, in derselben Form, in der sie Rink auf Grund von neun verschiedenen Berichten veröffentlicht hat.

„Es war einmal ein armer kleiner Waisenknabe, der unter unbarmherzigen Menschen lebte. Er hiess Kagsagsuk, und seine Pflegemutter war eine elende alte Frau. Sie hausten in einem jämmerlichen kleinen Loche am Hauseingange. Sie durften den Wohnraum des Hauses nicht betreten; sondern Kagsagsuk lag unter den Hunden im Gange, um sich zu wärmen; und wenn die Männer ihre Schlittenhunde mit Peitschenhieben weckten, so kümmerten sie sich wenig darum, wenn die Hiebe auch den armen Jungen trafen. Wenn sich die Männer an Walrossspeck und gefrorenem Fleische gütlich thaten und der kleine Kagsagsuk über die Thürschwelle hereinlugte, steckten sie zuweilen die Finger in seine Nasenlöcher und hoben ihn daran in die Höhe; infolgedessen wuchsen seine Nasenlöcher, aber im Uebrigen blieb er so klein wie er war. Sie gaben dem armen Burschen gefrorenes Fleisch, aber kein Messer, um es zu zerschneiden; seine Zähne, sagten sie, wären gut genug dazu; und zuweilen rissen sie ihm ein paar Zähne aus, weil er zu viel ässe. Seine arme Pflegemutter machte ihm Stiefeln und einen kleinen Speer, damit er hinausgehen und mit den anderen Kindern spielen könnte; diese aber warfen ihn um, rollten ihn im Schnee umher, füllten seine Kleider mit Schnee

[1] Rink. 89.

und quälten ihn auf alle mögliche Weise; die Mädchen beschmierten ihn zuweilen über und über mit Koth. — Einstmals ging er einsam hinaus in die Berge und sann darüber, wie er es wohl anfangen könnte, um stark zu werden. Seine Pflegemutter hatte ihm einen Zauberspruch gelehrt; und als er zwischen zwei hohen Bergen stand, rief er: „„Herr der Stärke, komm hervor! Herr der Kraft komm zu mir!““ Alsbald erschien ein grosses Thier, in Gestalt eines Amarok (Wolf). Kagsagsuk war so erschrocken, dass er Reissaus nahm; aber das Thier holte ihn bald ein, wickelte seinen Schwanz wie einen Strick um den Körper des Jungen und warf ihn nieder. Kagsagsuk hörte dabei ein Rasseln, und sah eine Anzahl von Seehundsknochen, die aus seinem Körper auf die Erde fielen. Der Amarok aber sprach: „„Das sind die Knochen, die dein Wachsthum gehemmt haben““. Noch zwei Mal warf er den Kleinen nieder, und jedes Mal fielen Knochen heraus, aber immer weniger. Beim vierten Male fiel Kagsagsuk nicht mehr ganz zu Boden und beim fünften Male blieb er aufrecht stehen. Am Ende sagte der Amarok: „„Wenn Du stark und kräftig werden willst, so kannst Du jeden Tag zu mir kommen““. Auf dem Heimwege fühlte sich Kagsagsuk sehr viel leichter, er konnte sogar laufen und warf die Steine umher, die in seinem Wege lagen. Als er sich dem Hause näherte, riefen die Mädchen: „„Kagsagsuk kommt, — wir wollen ihn mit Schmutz bewerfen““; und die Jungen schlugen und quälten ihn wie früher; er aber leistete keinen Widerstand sondern schlich wie gewöhnlich davon, um unter den Hunden zu schlafen. Von nun an ging er täglich zu dem Amarok, und täglich fühlte er sich stärker, und auf dem Heimwege stiess er die Felsblöcke vor sich her und wälzte sich auf dem Boden, das die Steine um ihn herumflogen. Zuletzt war der Amarok selbst nicht mehr im Stande ihn umzuwerfen und sprach: „„Jetzt ist es genug: menschliche Wesen können Dich nicht mehr bezwingen. Aber ich rathe Dir, bleibe noch bei Deinen alten Gewohnheiten. Wenn aber der Winter einzieht, und die See

zugefroren ist, dann ist Deine Zeit gekommen; dann werden drei grosse Bären erscheinen und sie sollen durch Deine Hand fallen"". An diesem Tage rannte Kagsagsuk den ganzen Weg zurück und warf die Steine nach rechts und links. Zu Hause aber benahm er sich ganz wie gewöhnlich, und die Leute quälten ihn mehr als je. — An einem Herbsttage brachten die Kajakfahrer ein grosses Stück Treibholz heim, welches sie am Strande an ein paar grossen Steinen befestigten, denn es war viel zu schwer als dass sie es mit einem Male hätten in das Haus tragen können. Mitten in der Nacht aber stand Kagsagsuk heimlich auf, machte den Stamm los, nahm ihn auf seine Schulter und rammte ihn hinter dem Hause tief in den Boden. Am Morgen wunderten sich die Männer, als sie den Stamm nicht mehr fanden, bis ihn ein altes Weib hinter dem Hause entdeckte. Da liefen Alle mit grossem Lärmen zusammen und riefen: „„Wer kann das gethan haben? — Es muss ein riesenstarker Mann unter uns sein"". Die jungen Männer aber nahmen Mienen an, dass man glauben sollte, sie seien die unbekannten Helden; — die Betrüger.

So kam der Winter heran, und die Hausgenossen misshandelten Kagsagsuk noch ärger als früher; er aber blieb bei seinen alten Gewohnheiten und liess sie Nichts merken. Eines Tages aber kamen drei Männer mit der Nachricht gelaufen, dass drei riesige Bären einen Eisberg erkletterten. Niemand wagte sich heraus, um sie anzugreifen. Kagsagsuk aber sah, dass seine Zeit gekommen war. „„Mutter"", sagte er, „„leihe mir Deine Stiefeln, damit ich hinausgehen und nach den Bären sehen kann"". Die Alte warf sie ihm unwillig zu und sagte spöttisch: „„Dann bringe mir nur gleich ein Fell für mein Lager und ein anderes zur Decke mit"". Er aber zog die Stiefeln an, machte seine zerlumpten Kleider fest und lief hinaus. Die Anderen aber riefen: „„Ist das nicht Kagsagsuk! Was hat er hier zu schaffen? Stosst ihn fort!"" und die Mädchen schrieen: „„Er ist verrückt geworden!"" Kagsagsuk aber theilte die Menge, als ob es nur ein Haufen kleiner Fische

wäre; er rannte so gewaltig, dass seine Fersen seinen Nacken berührten und der Schnee, der um ihn stob, leuchtete wie ein Regenbogen. Er erklomm den Eisberg auf Händen und Füssen, und sogleich erhob der grösste Bär seine Tatze gegen ihn; aber Kagsagsuk drehte sich um, um sich „„fest““ (d. i. unverwundbar) zu machen, packte das Thier bei den Vordertatzen, schleuderte es so gewaltig gegen den Eisberg, dass sich die Beine vom Rumpfe lösten, warf den Körper den Zuschauern zu und rief: „„Das war mein erster Fang; zieht ihn ab und theilt ihn!““ Die Anderen dachten, „„der nächste Bär wird ihn gewiss tödten““. Aber Kagsagsuk machte es mit dem zweiten geradeso wie mit dem ersten; den dritten hielt er jedoch nur an den Tatzen fest, schlug damit auf die Zuschauer ein, und schrie: „„Der Schurke da hat mich schamlos behandelt, und der da hat es noch ärger gemacht!““ und er hörte nicht eher auf, bis sie sich Alle entsetzt in das Haus geflüchtet hatten. Als er selbst eintrat, ging er mit den beiden Bärenfellen geradenwegs zu seiner Pflegemutter und rief: „„Da hast Du Unterlage und Decke““. Dann befahl er ihr, das Fleisch zuzurichten und zu kochen. Die Uebrigen luden Kagsagsuk nun ein, in den Wohnraum zu kommen; er aber duckte sich wie früher hinter die Schwelle und sagte: „„Wahrhaftig, ich kann nicht hinüber kommen, wenn mich nicht Einer von Euch an den Nasenlöchern aufhebt““. — Aber Niemand wagte es, bis seine alte Pflegemutter kam und that was er verlangte. Die Männer waren jetzt alle sehr höflich gegen ihn. Der Eine sagte: „„Bitte, komm doch näher““, — und der Andere „„Komm, lieber Freund, und setze Dich““; „„Nein, nicht dort““, rief ein Dritter, „„die Bank hat ja keine Decke; hier ist ein hübscher Sitz für Kagsagsuk““. Er wies jedoch alle ihre Anerbietungen zurück und setzte sich wie gewöhnlich auf das schmale harte Seitenbänkchen. — Nach dem Essen schickte ein Hausgenosse ein Mädchen hinaus, um für den „„lieben Kagsagsuk““ Wasser zu holen. Als sie zurückkam und er getrunken hatte, zog er sie zärtlich an sich und dankte

ihr für ihre Dienstfertigkeit; aber plötzlich begann er sie so stark zu drücken, dass ihr das Blut aus dem Munde spritzte. Er aber sagte nur: „„Ich glaube, sie ist geplatzt““. Die Eltern sagten jedoch ganz demüthig: „„O das thut Nichts, sie war doch nur zum Wasserholen zu gebrauchen““. Als kurz darauf die Jungen hereinkamen, rief er sie an: „„Ihr werdet prächtige Seehundsjäger geben““; und damit packte er sie und erdrückte die einen, den anderen aber riss er die Glieder auseinander. Die Eltern aber sagten nur immer: „„Das thut Nichts. Er war ein Taugenichts““. Auf diese Weise fuhr Kagsagsuk in seiner Rache fort, bis er Alle im Hause getödtet hatte, die ihm früher Unrecht gethan hatten. Nur die armen Leute, die freundlich gegen ihn gewesen waren, verschonte er und lebte mit ihnen in Frieden von den aufgespeicherten Wintervorräthen. Er wählte sich die besten Kajaks und übte sich so fleissig in ihrer Führung, dass er bald weite Reisen nach Norden und nach Süden unternehmen konnte. So fuhr er im Stolze seines Herzens umher und zeigte seine Stärke im ganzen Lande“[1].

Die Geschichte vom kleinen Kagsagsuk erinnert in ihrer wirkungsvollen Form — und zum Theil auch in ihrem Inhalt, — an die besten Märchen der europäischen Kulturvölker; sie erinnert uns sogar so sehr daran, dass uns unwillkürlich die Frage aufsteigt, ob diese Eskimo-Erzählung nicht ein europäisches Märchen in hyperboräischem Gewande sein könnte. Und damit sind wir noch am Ende auf eine der grössten Schwierigkeiten gestossen, die das Studium der urthümlichen Epik zu überwinden hat. Sind die Erzählungen der primitiven Völker wirklich primitive Erzählungen? — Für das Märchen von Kagsagsuk getrauen wir uns diese Frage allerdings zu bejahen; aber die Eskimos haben eine ganze Reihe von Geschichten, für deren autochthone Herkunft wir uns nicht verbürgen möchten. Einige haben eine solche Aehnlichkeit mit

[1] Rink. 93 ff.

wohlbekannten norwegischen Sagen, dass es sehr schwer ist, sie nicht ohne Weiteres für ein Erbtheil der alten skandinavischen Ansiedler zu erklären[1]; andere wieder mögen von den benachbarten Indianerstämmen entlehnt sein; und noch andere endlich sind vielleicht erst in der neuesten Zeit durch europäische Missionäre, Händler und Matrosen eingeführt. Die gleiche skeptische Vorsicht ist den Erzählungen der Australier und Buschmänner gegenüber geboten. Es wäre immerhin möglich, dass Bleek von Reineke Fuchs in Süd-Afrika mit einem grösseren Rechte spricht als er selbst glaubt. Ist doch unser Reineke Fuchs selbst das beste Beispiel dafür, wie weit solche Thiergeschichten wandern können. Selbstverständlich erleiden die Erzählungen, die von einem Volke auf ein anderes übertragen werden, dabei mancherlei Umgestaltungen, und zwar um so grössere und tiefere, je weiter der Kulturabstand zwischen den betreffenden Völkern ist. Häufig genug geht auf diese Weise nicht nur die ursprüngliche Form sondern auch der ursprüngliche Sinn verloren; und alsdann ist es noch schwerer, eine solche eingewanderte Geschichte unter den einheimischen Dichtungen zu erkennen, als die mischblütige Nachkommenschaft eines unter einen Jägerstamm verschlagenen Europäers von den vollblütigen Eingeborenen zu unterscheiden. Indessen ehe es der Kritik nicht gelungen ist, die poetischen Erzählungen der Jägervölker von allen fremden Bestandtheilen zu reinigen, solange, — darüber dürfen wir uns nicht täuschen, — wird jeder Versuch einer Würdigung der primitiven Epik nur einen höchst problematischen Erfolg haben. —

Die Dramatik gilt den meisten Literarhistorikern und Aesthetikern für die jüngste Form der Poesie; trotzdem können wir mit einem gewissen Rechte behaupten, dass sie die älteste ist. Die Eigenart des Dramas besteht in der Darstellung eines Vorganges durch Sprache und Mimik zugleich.

---

[1] Man vergleiche z. B. das Märchen von Itita ujang, welches Boas (617) aufgezeichnet hat, mit der Sage von Wieland dem Schmied.

In diesem Sinne aber ist beinahe jede primitive Erzählung ein Drama; denn der Erzähler begnügt sich nicht damit, seine Geschichte einfach zu erzählen, sondern er belebt seine Worte durch entsprechende mimische Intonationen und Geberden, — er stellt den Vorgang dramatisch dar. „Die dramatische Lebendigkeit und die Wirkung der Buschmannerzählungen", sagt Ratzel, „wird ungemein dadurch erhöht, dass in der Regel die Thiere die Buschmannsprache in einer für jedes einzelne bezeichnenden Weise sprechen, wobei der Erzähler seinem Munde die für den des betreffenden Thieres charakteristische Form zu geben sucht[1]". Und von den Erzählern der Eskimos rühmt Boas, „dass sie die Gefühle der verschiedenen Personen durch Modulirung ihrer Stimme ausserordentlich gut auszudrücken verstehen[2]". Wir brauchen nur die Kinder bei ihren Erzählungen zu beobachten, um uns zu überzeugen, dass diese dramatisch belebte Form des Vortrages die natürlichste und ursprünglichste ist. Die Kinder und ebenso die Primitiven sind geradezu ausser Stande, irgend einen Bericht zu geben, ohne ihn mit dem entsprechenden Mienen- und Geberdenspiele zu begleiten. Die reine Erzählung erfordert eine Beherrschung der Sprache und des eigenen Körpers, welche man schon bei dem Kulturmenschen ziemlich selten, und bei dem Naturmenschen fast niemals findet. Die reine Epik ist daher wahrscheinlich die jüngste unter den drei grossen poetischen Gattungen.

Indessen der gewöhnliche Sprachgebrauch versteht unter einem Drama nicht die mimisch belebte Erzählung eines Vorganges, sondern seine directe mimische und sprachliche Darstellung durch mehrere Personen. Aber auch in diesem engeren Sinne können wir das Drama schon auf der untersten Kulturstufe nachweisen. Erinnern wir uns an den grönländischen Zwiegesang, den uns Rink mitgetheilt hat; stellen wir uns vor, — und diese Vorstellung entspricht vermuthlich der Wirk-

[1] Ratzel. Völkerkunde I, 78.

[2] Boas. — 649.

lichkeit, — dass die beiden Sänger ihr Abenteuer nicht bloss erzählen, sondern auch durch mimische Geberden darstellen, — so haben wir eine vollkommene dramatische Scene. In der That erblicken wir in diesen Zwiegesängen, welche nicht nur im arktischen Amerika, sondern auch in Australien häufig aufgeführt werden, die eine Wurzel des Dramas[1]. Die zweite haben wir bereits in den mimischen Tänzen gefunden. Der Zwiegesang wird zum Drama, sobald er mit mimischen Bewegungen; der mimische Tanz wird zum Drama, sobald er mit Worten begleitet wird. Das primitive Drama unterscheidet sich äusserlich von dem mimischen Tanze dadurch, dass die Bewegungen der Darsteller erstens nicht rhythmisch geregelt und zweitens gelegentlich durch Worte begleitet sind. Es ist nicht leicht, mit derselben Bestimmtheit einen inneren Unterschied anzugeben. Man kann sagen, dass das Drama nicht eine blosse gleichmässige Thätigkeit, wie z. B. das Canoerudern, sondern eine Handlung in ihrer fortschreitenden Entwicklung darstelle; aber wenn man den Thatsachen nicht Gewalt anthun will, wird man es sehr schwierig finden, dort eine scharfe Grenze zu ziehen, wo es in Wirklichkeit nur einen stetigen Uebergang giebt. — Uebrigens spielen die Worte bei den dramatischen Aufführungen der Jägervölker eine so untergeordnete Rolle, dass die meisten unseren Pantomimen ähnlicher sehen als unseren Dramen. Wir vermuthen, dass solche Pantomimen oder Dramen bei allen primitiven Völkern existiren; sie sind jedoch bisher erst bei den Australiern, den Alëuten, den Eskimos und den Feuerländern[2] beobachtet, und nur für die beiden ersten ausführlicher beschrieben. Die dramatischen Aufführungen der Eskimos werden zwar sehr häufig erwähnt, aber, unseres Wissens, nirgends geschildert[3]; dafür

[1] Eyre. II, 240.

[2] Die dramatischen Aufführungen der Yahgans, welche Bove erwähnt aber nicht beschreibt, konnten freilich auch mimische Tänze sein.

[3] Vergl. unsere Ausführungen über die mimischen Tänze der Eskimos. Seite 208, 209.

findet man bei Choris eine sehr lebhafte Beschreibung einer Pantomime, die von den Alëuten vor den Theilnehmern der Krusenstern'schen Expedition dargestellt wurde. „Ein Alëute, der mit einem Bogen bewaffnet war, stellte einen Jäger; ein Anderer einen Vogel dar. Der Erste drückt durch Geberden aus, wie sehr er sich freut, einen so schönen Vogel gefunden zu haben; trotzdem will er ihn nicht tödten. Der Andere ahmt die Bewegungen eines Vogels nach, der dem Jäger zu entgehen sucht. Dieser spannt nach langem Zaudern endlich seinen Bogen und schiesst; der Vogel wankt, fällt und stirbt; der Jäger tanzt vor Freude; am Ende aber wird er betrübt, bereut, dass er einen so schönen Vogel getödtet hat, und beweint ihn; plötzlich aber erhebt sich der tote Vogel, verwandelt sich in eine hübsche Frau und fällt dem Jäger in die Arme[1]". — Das australische Drama, welchem Lang beiwohnte, verhält sich zu diesem nordischen, ungefähr wie ein Sittenstück zu einer romantischen Féerie. Auch hier beschränkten sich die Darsteller auf ein stummes Spiel; während der Dirigent des Ganzen die einzelnen Scenen der Pantomime mit einem erläuternden Gesange begleitete. Die Aufführung fand in einer Mondnacht, auf einer durch grosse Feuer erhellten Waldlichtung statt. Das Orchester bestand aus beinahe 100 Weibern; und man zählte an 500 eingeborene Zuschauer. „Die erste Scene bestand in der Darstellung einer Rinderherde, die aus dem Walde hervorkam, um auf der Wiese zu weiden. Die schwarzen Schauspieler hatten sich dazu entsprechend bemalt. Die Nachahmung war höchst geschickt: die Bewegung und Haltung jedes einzelnen Stückes der Herde lächerlich naturgetreu. Einige lagen am Boden und kauten; Andere standen und scheuerten sich mit den Hörnern und den Hinterfüssen, oder beleckten ihre Genossen und ihre Kälber; Andere wieder rieben einander freundschaftlich die Köpfe. Nachdem diese bukolische Idylle eine Zeit

[1] Choris. Voyage pittoresque autour du Monde.

lang gedauert hatte, begann die zweite Scene. Man erblickte eine Schaar von Schwarzen, welche die Herde beschlichen, — mit allen Vorsichtsmassregeln, welche die Eingeborenen in solchen Fällen anwenden. Endlich waren sie nahe genug, — und zwei Rinder stürzten, von Speeren getroffen, nieder; zum höchsten Entzücken der Zuschauer, die in begeisterten Beifall ausbrachen. Die Jäger aber häuteten ihre Beute mimisch ab, schnitten sie auf und zerlegten sie, — Alles mit der peinlichsten Genauigkeit. — Die dritte Scene wurde durch Pferdegetrappel im Walde eröffnet. Unmittelbar darauf erschien ein Trupp von Weissen „zu Pferde". Ihre Gesichter waren weissbraun bemalt; die Körper entweder blau oder roth, um die bunten Hemden darzustellen; und die Unterschenkel waren in Ermanglung von Lederkamaschen mit Reisig umbunden. Diese Weissen galopirten gradenwegs auf die Schwarzen los, feuerten und trieben sie zurück. Indessen die letzten sammelten sich bald wieder, und nun begann ein verzweifeltes Gefecht, in dem die Schwarzen die Weissen überflügelten und zurückdrängten. Die Weissen bissen ihre Patronen ab, setzten die Zündhütchen auf, — kurz sie machten alle Handgriffe beim Laden und Feuern regelrecht durch. So oft ein Schwarzer fiel, stöhnten die Zuschauer; aber sobald ein Weisser in das Gras biss, erhob sich ein lautes Jubelgeschrei. Am Ende wurden denn auch die Weissen schmählich in die Flucht geschlagen, zum unbändigen Entzücken der Eingeborenen, die so erregt waren, dass sich der Scheinkampf um ein Haar in blutigen Ernst verwandelt hätte"[1].

Für einen Europäer hat dieser Erfolg des australischen Dramas nichts Erstaunliches. Wir sind längst gewohnt, die Poesie als die wirkungsmächtigste Kunst zu verehren. Von gewaltigen Genien getragen, hat sich die Poesie in Europa schon seit Jahrhunderten zu einer unbestrittenen Vorherrschaft

[1] Lang, The Aborigines of Australia. — Brough Smyth. I, 171. — Der europäische Stoff nimmt der Darstellung Nichts von ihrem primitiven australischen Charakter.

erhoben. Zuweilen droht ihre Hegemonie sogar zu einer Despotie auszuarten, Dank dem Eifer ihrer kritischen Trabranten, welche die Gesetze der Poesie auch den übrigen Künsten aufzuzwängen versuchen. In jedem Falle vermag sich, seitdem die in der Renaissance neu erstandene Bildnerei gealtert ist, keine andere Kunst an Breite und Tiefe ihres socialen Einflusses mit der Poesie zu messen. Die neuere Geschichte bezeichnet ganze Kulturepochen mit dem Namen eines Dichters oder einer Dichtung; und die Poesie hat wirklich mehr als einmal durch ein einziges Werk einem ganzen Geschlechte ein bestimmtes Gepräge aufgedrückt. — Die Poesie verdankt diese königliche Stellung zum grossen Theil ihrer wesentlichen Eigenart. Keine andere Kunst gebietet so unbeschränkt über einen so schrankenlosen Stoff. In der inneren wie in der äusseren Welt giebt es keine Erscheinung, welche die Poesie mit ihren Mitteln nicht erfassen und verklären kann; und während ihre Mittel, die sprachlichen Formen, einem Jeden zugänglich und vertraut sind, sind sie zugleich der mannichfaltigsten und feinsten ästhetischen Ausbildung fähig. Indessen all dieser Reichthum an Stoffen und Mitteln ruht unfruchtbar gleich einem verzauberten Horte, solange nicht ein Held erscheint, der ihn zu heben vermag; und es sind Geschlechter genug vorübergegangen, die vergebens nach ihm ausgeschaut haben. Seit drei Jahrhunderten aber sind sich in Europa die Dichterfürsten gefolgt wie die Könige in der Vision des Macbeth. Von Shakespeare bis Goethe, — welche Reihe gekrönter Häupter! — Allein auch frühere Epochen haben ihre grossen Dichter gehabt; und doch haben die grössten Meister des Alterthums und des Mittelalters wahrscheinlich nicht einen so breiten und mächtigen Einfluss auf ihre Zeitgenossen geübt, wie er in der Neuzeit zuweilen selbst von mittelmässigen Poeten ausgegangen ist. In der That, die neuere Poesie dankt ihre Machtstellung vor Allem einem Fortschritte, der ihr wesentlich ganz fremd ist, — der Erfindung der Buchdruckerkunst. Durch den Druck vermag der Dichter

zu einer Menge zu reden, vor der die Tausende, welche der Riesenbau eines Colosseums fasst, verschwinden wie ein Tropfen im Meere. Guttenberg hat der Poesie die Waffen geschmiedet, mit denen sie sich die Welt erobert hat.

Aber worin besteht diese mächtige Wirkung der Poesie auf das sociale Leben? — Jede Dichtung drückt zunächst nur die Gefühle des Dichters aus; aber sie drückt sie in einer Form aus, welche in den Hörern und Lesern die gleichen Gefühle erregt. Der Ton, den der Dichter anschlägt, lässt alle gleichgestimmten Saiten, die er berührt, mitklingen und zusammenklingen. Der grosse Dichter hält die Zaubergeige des deutschen Märchens; er streicht, — und dem Henker entfällt der Strick, der Schmied lässt seinen Hammer sinken, der Gelehrte schliesst sein Buch, um zu lauschen; sie Alle durchbebt das gleiche Gefühl, ihre Herzen schlagen in demselben Takte, — sie sind Eines geworden mit dem Dichter und untereinander. Die Poesie vereint die Menschen, welche die Interessen des Lebens trennen, indem sie in Allen die gleichen Gefühle hervorruft; und indem sie dieselben immer wieder hervorruft, bewirkt sie am Ende eine einheitliche dauernde Stimmung. Dass eine solche poetische Einigung praktischen Werth besitzt, hat uns die Geschichte bewiesen. Die Politik hatte Italien zerrissen; aber die Poesie verband es; die mächtigen Stimmen der grossen Dichter, welche zu dem Neapolitaner sprachen wie zu dem Lombarden, hielten den Italienern durch die langen Jahrhunderte der Zerrissenheit und der Knechtschaft das Bewusstsein wach, dass sie ein Volk waren und ein Volk werden sollten. Und nicht minder haben wir Deutsche die einigende Macht der Poesie erfahren. Das „heilige römische Reich“ zerfiel, und im Leben fühlten wir uns nur noch als Preussen, Schwaben oder Baiern; erst unsere grosse Poesie hat uns gelehrt, uns wieder als Deutsche zu fühlen. In diesem Sinne darf man sicher sagen, dass Goethe keinen geringeren Antheil an der Gründung des neuen deutschen Reiches hat als Bismark. — Aber die Poesie thut noch mehr: — sie eint die

Menschen nicht nur, sondern sie erhebt sie auch. Der Dichter kann sein Publikum freilich nur dann erheben, wenn er selbst über ihm steht. In diesem Falle aber erweckt der Ausdruck seiner höheren und edleren Gefühle auch in den Anderen ein feineres und reicheres Gefühlsleben als dasjenige, welches das praktische Leben in ihnen gezeitigt hat. Allerdings ist auch der grösste Dichter niemals im Stande, in seinen Hörern Gefühle hervorzuzaubern, deren sie von Natur nicht fähig sind; er kann nur die vorhandenen Anlagen wecken und entwickeln; aber ohne ihn würden diese höheren Anlagen eben weiter schlummern wie die Samen in einer Erdscholle, auf welche kein Sonnenschein fällt. In den Stunden, wo die Strahlen eines grossen Dichterwerkes unsere Seele erhellen, fühlen wir, was wir sein könnten und was wir sein sollten. Und ob auch die Feierstunde verschwindet; — wenn sie recht erlebt ist, so kann sie nicht gehen, ohne eine Spur in unserem Leben zu lassen. Die ästhetischen Gefühle, welche die Poesie in uns erregt, sind nicht etwa lebensfremde Gefühle; die poetische Gefühlserregung ist vielmehr nur eine besondere Erregungsform derselben Gefühle, welche über die Führung des Lebens entscheiden: — „vitae est dum ludere videmur.“ Auf diese Weise, — und nicht etwa durch gereimte oder ungereimte Moralpredigten, zu denen nur Stümper die Poesie missbrauchen, — sind die grossen Dichter die Erzieher der Menschheit geworden. Die Völker haben von jeher dunkler oder klarer gefühlt, was sie den grossen Dichtern verdankten. Die Griechen lauschten dem Sange ihres Homer fast mit derselben Ehrfurcht wie der Stimme des delphischen Gottes; das Mittelalter sah mit abergläubischer Scheu zu dem Virgil empor, dem Zauberer und Propheten; die Gestalt des Dante ragt in übermenschlicher Grösse in den Städten und in den Herzen Italiens; und dem Kritiker, der sich an Goethe wagt, bebt unwillkürlich die Hand, wenn sie den Saum seines Mantels berührt. —

Die Poesie kann ihre Macht freilich ebenso wohl zum Schlimmen als zum Guten wenden. Wenn sie auf der einen

Seite die Keime zu höheren und edleren Gefühlen zu entwickeln vermag, kann sie auf der anderen auch die in jeder Seele schlummernden niedrigen und verderblichen Instincte aufwecken; und man darf leider nicht leugnen, dass einem Dichter, der seine Leser erhebt, gewöhnlich zwölf andere gegenüberstehen, die sie in den Koth herunterziehen, in dem sie sich selbst wohl fühlen. Vor Allem heute, im Angesichte der epidemischen Ausbreitung der gemeinsten Colportageromane, ist es wohl verzeihlich, dass man zuweilen daran zweifelt, ob die Poesie im Ganzen ein Fluch oder ein Segen für das sociale Leben sei. Wahrlich, wenn es nicht gelingen sollte, die Völker durch die Verbreitung guter Schriften gegen diese giftige Infection immun zu machen, so wird sicher die Zeit kommen, wo man sich nach dem Staate Platon's sehnt, wo die Dichter dieser Art zwar als „heilige und wunderbare und anmuthige Männer" gebührend geehrt, aber alsdann höflich über die Grenze geleitet werden. —

Hat die Poesie für das Leben der Jägervölker eine ähnliche Bedeutung? — Sie verfügt dort nicht über dieselben Mittel der Verbreitung. Die primitiven Völker kennen weder Druck noch Schrift; ihre Dichtungen pflanzen sich nur von Munde zu Munde fort[1]. Ausserdem aber setzt die Sprache ihrer Verbreitung ziemlich enge Schranken. Ebenso wie die primitiven Völker in zahlreiche, kleine, gesonderte Stämme zerfallen, so zerfallen die primitiven Sprachen in zahlreiche, kleine, gesonderte Dialekte. In Süd-Australien „hat jeder allein wandernde Stamm seine eigene Sprache"[2]; und nicht selten stehen sich gerade räumlich benachbarte Stämme sprachlich sehr fern[3]. Dass sich die Angehörigen der verschiedenen Stämme zuweilen

[1] Die rohen Ansätze zu einer Schrift, die sich auf dieser Kulturstufe finden, — die Kerbschnitte der Australier und die Bilderzeichen der Alaskastämme, sind ihrer Natur nach vollkommen unfähig, eine poetische Form auszudrücken.

[2] Waitz-Gerland. VI, 706.

[3] Waitz-Gerland. VI, 707.

trotzdem zur Noth unter einander verständigen können, beweist Nichts gegen unsere Behauptung, dass diese Vielsprachigkeit der Verbreitung und Wirkung poetischer Erzeugnisse sehr hinderlich ist. Einzelne Lieder breiten sich allerdings von ihrer Heimath bis in die entlegensten Theile des Continentes aus; allein wir haben uns überzeugt, dass es den Eingeborenen dabei nicht auf den poetischen Gehalt, sondern nur auf die musikalische Form ankommt. — Auf der kleinen Andamanengruppe bestehen nicht weniger als acht verschiedene Dialekte. Als Lieutenant Temple zwei unmittelbar benachbarte Mundarten verglich, fand er, dass von je dreissig Wörtern immer nur etwa drei identisch waren, während sämmtliche Inflexionen von einander abwichen[1]. — Auch die einzelnen Stämme der Buschmänner sprechen ihre besonderen Dialekte. Wenn Bleek bemerkt, dass in der Kapkolonie keine einzige Buschmannsprache existirt, welche von den übrigen so weit verschieden ist als von derjenigen der Hottentotten; so darf man daraus noch keineswegs schliessen, dass sich diese Dialekte unter einander nicht bedeutend unterscheiden; denn derselbe Forscher sagt uns, „dass die Buschmannsprache der Hottentottensprache sicher nicht näher verwandt ist als das Englische dem Lateinischen". — Die Dialekte der Eskimos scheinen einander näher zu stehen, obwohl „sich die Sprache der Stämme westlich vom Mackenzie sehr beträchtlich von derjenigen der östlichen unterscheidet"[2]; allein dafür bildet hier im hohen Norden die ausserordentliche Zerstreuung der dünnen Bevölkerung ein unüberwindliches Hinderniss für eine rasche und umfassende Verbreitung dichterischer Werke. „Die kleinen Niederlassungen der Eskimos", sagt Rink, „sind durch wüste Einöden von zehn, zwanzig, ja hundert Meilen von einander getrennt. Obgleich die höchste Wahrscheinlichkeit besteht, dass diese verschiedenen zerstreuten Stämme von einer gemeinsamen Heimath aus-

[1] Man. — Journ. Anthrop. Inst. XII, 122.

[2] Rink. 14. — „Der sprachliche Unterschied zwischen Grönland und Labrador ist geringer als der zwischen dem Schwedischen und Dänischen."

gegangen sind, so ist doch ihr gegenwärtiger Verkehr sehr beschränkt, und man kann ohne Uebertreibung behaupten, dass die Stämme von Grönland und Labrador mit denen, die an den Küsten der Behringstrasse hausen, aller Wahrscheinlichkeit nach seit mindestens einem Jahrtausend keine Beziehungen mehr unterhalten haben und dass sie gegenseitig nicht einmal eine Ahnung von ihrem Dasein besitzen“ [1]. Infolgedessen tragen denn auch alle diejenigen Geschichten, welche in neuerer Zeit entstanden sind, „den Charakter von Familientraditionen“. Daneben besitzen die Stämme der Eskimos wie die Stämme der übrigen Jägervölker freilich auch einen gemeinsamen Schatz poetischer Traditionen; aber allem Anscheine nach haben sich die Dichtungen dieser letzten Art nicht selbstständig verbreitet, sondern sie sind ein Erbtheil der Ahnen, welche sie aus der alten gemeinsamen Heimath mitgenommen und in der Zerstreuung bewahrt haben.

Wie die Poesie auf der untersten Kulturstufe die Mittel entbehrt, um weitere Kreise im Gefühle zu vereinen, so ist sie dort auch noch nicht in demselben Masse wie auf höheren Stufen fähig, das Gemüthsleben ihrer Hörer zu bereichern und zu veredeln. Der primitive Dichter steht nur ausserordentlich selten über seinem Publikum. Nicht etwa, dass die Natur dort keine hervorragend beanlagten Individuen hervorbrächte; allein die arme Kultur, welche an alle Glieder eines Jägerstammes die gleichen unerbittlichen Anforderungen stellt, hält alle verschiedenen Individuen in ihrer Entwicklung ungefähr auf demselben niedrigen Niveau fest. Und so sehen wir denn, dass sich in Australien jeder Eingeborene „seinen Hausbedarf an Liedern selber schafft“, gerade so wie sich Jedermann seinen Bedarf an Geräthen und Waffen selbst verfertigt; und die Lieder des Einen sind denn auch gerade so viel oder so

[1] Rink. 84. — „Als Dr. Kane zum ersten Male den kleinen Eskimostamm in Smith's Sund besuchte, waren die Eingeborenen höchlich darüber erstaunt, dass sie nicht die einzigen Menschen auf der Erde wären“.

wenig werth als die des Anderen. Stokes rühmt von seinem eingeborenen Begleiter Miago „die Leichtigkeit und Schnelligkeit, mit der er über jedes Thema, welches seine poetische Phantasie aufgriff, ein Lied machen konnte“ [1]; aber diese Improvisationsgabe ist kein Privilegium dieses einen, sondern ein Gemeingut aller Australier. Wenn trotzdem einzelne Lieder zu besonderem Ruhme gelangen, so verdanken sie diesen Vorzug nicht ihrem poetischen, sondern ihrem musikalischen Werthe. Auch bei den Eskimos „hat fast ein Jeder sein eigenes Lied“. In ihren epischen Dichtungen dagegen findet man nicht selten die Spuren einzelner höherer Talente. Jene Erzählung vom kleinen Kagsagsuk z. B. verräth offenbar eine poetische Begabung, welche das allgemeine Mittelmass hoch überragt. Dass die Eingeborenen selbst nicht ohne Verständniss für solche Vorzüge sind, beweist der Umstand, dass sie streng darüber wachen, dass der Erzähler bei Geschichten dieser Art auch nicht um ein Wort von der althergebrachten Form abweiche. Die Australier verehren wenigstens einige hochberühmte Dichternamen, welche einer fernen Vorzeit angehören sollen. — Auch in den Jägervölkern lebt also ein Bewusstsein von der Bedeutung der Poesie. Für ihr Leben ist diese Bedeutung freilich noch nicht so mächtig wie für das der Kulturvölker; immerhin aber ist sie gross genug. Wenn es der primitiven Dichtung auch an Mitteln gebricht, um ihre vereinende Wirkung weit über die mitlebenden Geschlechter auszudehnen, so verbindet sie doch die aufeinanderfolgenden Geschlechter. In den Geschichten und Liedern, welche eine Generation der anderen überliefert, vernehmen die Nachkommen die Stimme der Vorfahren; und indem sie ihren Worten lauschen und ihre Gefühle fühlen, empfinden sie, dass sie die Glieder eines Ganzen sind, welches ihrem einzelnen Leben Halt und Bedeutung giebt. So waltet auch hier schon die Poesie ihres Amtes als Mittlerin unter den Menschen.

[1] Stokes, Discoveries in Australia. II, 216.

X. Capitel.

Die Musik.

Die Musik erscheint auf der untersten Kulturstufe in der innigsten Verbindung mit dem Tanze und mit der Poesie. Einen Tanz ohne musikalische Begleitung kennen die primitiven Stämme ebenso wenig wie die civilisirten Völker. „Sie singen niemals, ohne zu tanzen und umgekehrt", sagt Ehrenreich von den Botokuden, „daher sie auch Beides mit demselben Worte bezeichnen"[1]. Die Eskimos begleiten ihre Tänze mit Gesang und Trommelschlag. Die Musik steht dabei so sehr im Vordergrunde, dass man das Gebäude, in welchem die Tänze abgehalten werden, nicht Tanzhaus, sondern Singhaus (quaggi) nennt[2]. Die Tanzfeste der Mincopie können ebensowohl als Musikfeste gelten. „Die Vorbereitungen bestehen hauptsächlich in der Einübung des Solo und des Chores, welche zu dem Tanze gesungen werden sollen"[3]. In Australien bilden die Weiber des Stammes ein Orchester für den Corroborri der Männer; und der tanzende Buschmann bewegt sich nach dem Takte der Pauke und des Gesanges der Zuschauer. — Die primitiven Dramen oder Pantomimen entbehren der musikalischen Begleitung ebensowenig als die mimischen Tänze, aus denen sie hervorgewachsen sind. Bei jenem australischen Schauspiele z. B. „sang der Dirigent einen erklärenden Text zu den ein-

[1] Zeitschr. für Ethnol. 1887. 33.

[2] Annual Report 1884/85, 600.

[3] Journ. Anthrop. Inst. XII, 389.

zelnen Scenen, begleitet von den Weibern, die den Refrain des Liedes im Chore wiederholten, und dazu im Takte mit Stöcken auf ihre Opossumfelle schlugen“[1]. — Die primitive Lyrik ist gesungene Lyrik. Die Worte eines australischen, andamanischen oder hyperboräischen Liedes werden stets von einer Melodie getragen; oder vielmehr die Worte tragen stets eine Melodie; denn die letzte erscheint so sehr als Hauptsache, dass man die Worte um ihretwillen bis zur völligen Sinnlosigkeit verstellt und verstümmelt. Endlich werden auch die epischen Dichtungen, wenigstens zum Theile, nicht einfach erzählt, sondern in einem recitativischen Gesange vorgetragen. — Tanz, Poesie und Musik bilden hier also eine natürliche Einheit, die man nur künstlich zertrennen kann. Wenn man die Bedingungen und die Wirkungen jeder einzelnen von diesen drei primitiven Künsten richtig verstehen und würdigen will, so muss man sich immer gegenwärtig halten, dass sie eben nicht einzeln, sondern in der engsten lebendigen Verbindung auftreten.

Auf der anderen Seite aber sagt man uns, dass die Musik, welche sich äusserlich so innig an die Poesie und den Tanz anschliesst, ihnen innerlich vollkommen fern stehe; dass sie eine Kunst ganz eigener Art sei, die sich in ihren Mitteln und Wirkungen mit keiner anderen vergleichen lasse. Niemand hat diese Sonderstellung der Musik energischer hervorgehoben als Schopenhauer. „Die Musik ist von der erscheinenden Welt ganz unabhängig, ignorirt sie schlechthin, könnte gewissermassen, auch wenn die Welt gar nicht wäre, doch bestehen; was von den anderen Künsten sich nicht sagen lässt“[2]. Alle

[1] Lang. — Brough Smyth. I, 170.

[2] Schopenhauer's Sämmtliche Werke, herausgegeb. von Griesebach. I, 340. — Schon vor Schopenhauer hat Hoffmann in seinen genialen „Kreisleriana“ (Hempel'sche Ausgabe, V. Theil) die Eigenart der Musik in begeisterten Worten ausgesprochen. „Wie ist doch die Musik so etwas höchst Wunderbares“ lässt er seinen Johannes Kreisler ausrufen, „wie wenig vermag doch der Mensch ihre tiefen Geheimnisse zu ergründen! Aber wohnt sie nicht in der Brust des Menschen selbst und erfüllt sein

übrigen Künste nehmen ihre Stoffe und Vorbilder aus der erscheinenden Welt, aus der Natur: sie sind nachahmende, darstellende Künste; die Musik dagegen bildet, wenigstens in ihren reinen Werken, keine Naturerscheinungen irgend welcher Art nach: sie schafft, wie Gurney sagt, hörbare Formen, Reihen und Combinationen von Tönen, die kein natürliches Vorbild haben, die ausserhalb der Musik nicht existiren. — Dieser Anschauung steht freilich eine andere gegenüber, welche die Musik gerade so gut wie alle anderen Künste für eine Nachahmerin der Natur hält; und diese zweite Ansicht ist nicht bloss schon weit älter, sondern, soviel wir sehen können, noch immer viel angesehener als die erste. In ihrer naivsten und klarsten Form findet man sie bereits bei dem Abbé Dubos. „Gerade ebenso wie ein Maler die Formen und Farben der Natur nachahmt", sagt er, „so ahmt der Musiker die Töne, die Accente, die Seufzer, die Modulationen der Stimme, kurz alle die Töne nach, durch welche die Natur selbst die Gefühle und Leidenschaften ausdrückt". Seitdem hat diese Theorie mehr als einmal ihr Kleid gewechselt, ohne dabei eine wesentliche Fortbildung zu erfahren; bis sie endlich in unserer Zeit von Herbert Spencer aufgenommen wurde, der es versuchte, sie zum Besten seiner Entwicklungsphilosophie fester zu begründen und reicher auszubilden[1]. Edmund Gurney hat in seinem vortreff-

---

Inneres so mit ihren holdseligen Erscheinungen, dass sein ganzer Sinn sich ihnen zuwendet und ein neues verklärtes Leben ihn schon hienieden dem Drange, der niederdrückenden Qual des Irdischen entreisst? Ja, eine göttliche Kraft durchdringt ihn und mit kindlich frommem Gemüthe sich d e m hingebend, was der Geist in ihm erregt, vermag er die Sprache jenes unbekannten romantischen Geisterreiches zu reden, und er ruft, unbewusst wie der Lehrling, der in des Meisters Zauberbuch mit lauter Stimme gelesen, alle die herrlichen Erscheinungen aus seinem Innern hervor, dass sie in strahlenden Reihentänzen das Leben durchfliegen und Jeden, der sie zu schauen vermag, mit unendlicher, unnennbarer Sehnsucht erfüllen." —

[1] Herbert Spencer, On the Origin and Function of Music.

lichen Werke „The Power of Sound“ alle wesentlichen Punkte, auf welche Spencer seine Theorie stützt, in wenigen Worten zusammengefasst. Spencer behauptet, „dass die Musik ihre wesentliche Quelle in den Cadenzen der leidenschaftlich erregten Rede habe, und dass sie ihrerseits auf die Rede zurückgewirkt habe, indem sie diese Cadenzen mannichfaltiger, verwickelter und ausdrucksvoller gestaltete. Er gründet diese Hypothese auf die Ansicht, dass die stimmlichen Eigenthümlichkeiten, welche die Erregung des Gefühles anzeigen, genau dieselben seien, welche den Gesang von der gewöhnlichen Rede unterscheiden: — nämlich die Stärke (loudness); die Qualität oder der Timbre; die starke Abweichung von einem mittleren Niveau der Höhe; die Weite der Intervalle, und der ausserordentlich schnelle Wechsel. Er ist daher der Meinung, dass der Gesang durch die Ausprägung (emphasising) und Verstärkung dieser Eigenschaften entstanden sei“[1]. Spencer behauptet also, dass der Gesang und in seinem Gefolge die gesammte Musik eine charakteristischer und reicher entwickelte Nachbildung der gefühlsbewegten Rede sei; d. h. er behauptet im Grunde nichts Anderes als Dubos. Diese Ableitung der Musik aus der Rede lässt sich offenbar nicht mit jener ersten Anschauung über das eigenartige Wesen der Musik vereinen. Die Vertreter der Sonderrechte der Musik führen dieselbe daher folgerichtig auf eine durchaus selbstständige musikalische Anlage zurück; sie sind, um mit Gurney zu reden, überzeugt, dass die Eiche aus einer Eichel gewachsen ist. —

Es leuchtet ohne Weiteres ein, wie bedeutungsvoll für die Entscheidung dieser Streitfrage gerade das Studium der primitiven Musik ist. Von dem Standpunkte Spencer's aus muss man erwarten, dass die primitive Musik der leidenschaftlichen Rede besonders nahe steht. Sollte es sich im Gegentheile

Ueber die Vorgeschichte der Theorie vergleiche man das überaus gründliche und interessante Capitel „The Speech Theory“ in Gurney, The Power of Sound. — London 1880.

[1] Gurney, 476.

zeigen, dass sich die Musik in ihren Anfängen von der gefühlsbewegten Rede bereits ebenso scharf unterscheidet wie in ihren höheren Formen, so fällt diese Erkenntniss mit entscheidendem Gewichte in die andere Wageschale.

Wie bei jeder Kunst, so kann man auch bei der Musik zwischen Stoff und Form unterscheiden. Der Stoff der Musik besteht aus Tönen. Die Formen, zu welchen diese Töne vereinigt werden, werden von zwei verschiedenen Principien beherrscht, die beide für die musikalische Wirkung gleich unentbehrlich sind: — von dem Principe des Rhythmus und von dem Principe der Harmonie. Der musikalische Rhythmus in seiner einfachsten Form entsteht durch die Erzeugung eines Tones oder einer kleinen Gruppe von Tönen in regelmässigen Zeitintervallen. Die Harmonie entsteht dadurch, dass Töne einer gewissen Höhe zu Tönen einer anderen bestimmten Höhe in wahrnehmbare Beziehung gesetzt werden. Durch das Princip des Rhythmus werden die Töne quantitativ, durch das Princip der Harmonie werden sie qualitativ geordnet. Rhythmus und Harmonie zusammen bilden die Melodie; — mit anderen Worten, — melodische Formen bestehen aus Notenfolgen, die rhythmisch und harmonisch geordnet sind.

Das erste musikalische Instrument des Menschen war ohne Zweifel die Stimme. Auf der untersten Kulturstufe überwiegt denn auch die Vocal-Musik entschieden über die Instrumental-Musik. Es ist sehr leicht, eine lange Reihe von Schilderungen und Beurtheilungen der Gesänge primitiver Stämme zusammenzustellen und durch Proben zu illustriren; allein es ist sehr schwer, daraus eine einigermassen zureichende Vorstellung von dem Charakter des primitiven Gesanges zu gewinnen. Die europäischen Niederschriften primitiver Melodieen müssen ohne Ausnahme mit der grössten Vorsicht aufgenommen werden; denn unser Notensystem entspricht den verschiedenen Scalen der einzelnen Jägervölker so wenig, dass die Uebertragung der Eigenart der Originale schlechterdings nicht gerecht werden kann. Die europäischen Urtheile über den ästhetischen Werth

der Gesänge vollends sind schon aus dem Grunde werthlos, weil es uns sehr gleichgültig sein kann, wie die primitive Musik, welche für primitive Ohren bestimmt ist, auf Europäer wirkt. Wir werden infolgedessen nur solche Berichte auswählen, die möglichst bestimmte und objective Angaben enthalten. —

Wenn man dem Urtheile des Prinzen von Wied trauen darf, so ist der Gesang der Botokuden der roheste, den man auf der Erde hören kann. „Der Gesang gleicht bei den Männern einem unarticulirten Gebrülle, das beständig in drei bis vier Tönen, bald hoch bald tief, abwechselt; auch wird tief aus der Brust Athem geholt; sie legen dabei den linken Arm über den Kopf hin, stecken auch wohl einen Finger in jedes Ohr, besonders wenn sie sich vor Zuschauern hören lassen wollen, und reissen den vom Botoque furchtbar entstellten Mund weit auf. Die Weiber singen weniger laut und unangenehm; man hört aber gleichfalls nur wenige Töne, die beständig wiederholt werden“ [1].

Die Mincopie scheinen sich in ihren musikalischen Leistungen nur wenig über die Botokuden zu erheben. Man fand die kurzen Melodien, welche bei ihren Tanzfesten vom Chore in infinitum wiederholt werden, auf die Dauer unerträglich monoton. Eine Probe, die er in der Niederschrift des Dr. Brander mittheilt, bewegt sich allerdings nur zwischen drei Noten. Im Uebrigen ist es jedoch mehr als zweifelhaft, ob diese europäische Travestirung eine richtige Vorstellung von der andamanischen Melodie giebt. Eine Prüfung, die ein Freund Man's mit fünf Weibern, sieben Männern und drei Knaben anstellte, ergab nämlich, „dass die Eingeborenen auch nicht die entfernteste Idee von einer bestimmten Tonhöhe besassen“. Es war ihnen ganz unmöglich, selbst wenn sie den Grundton, den der Europäer angab, zufällig einmal getroffen hatten, die Scala hinauf- und herunterzugehen [2]. Dagegen be-

[1] Wied. II, 41.

[2] Man. — Journ. Anthrop. Inst. XII, 392.

sitzen sämmtliche Mincopie einen sehr stark ausgeprägten Sinn für den Rhythmus, der stets streng eingehalten wird.

Dieselbe Bevorzugung des Rhythmus lässt sich in der Musik der Australier nachweisen. „Die Eingeborenen", sagt Lumholtz von seinen Queensländern, „haben weniger Gehör für Melodie als für Takt, und doch habe ich von meinen Leuten manches ganz melodische Lied singen gelernt. Meine Lieder gefielen ihnen gar nicht; nur ein einziges fanden sie ganz hübsch, wenn ich es ihnen recht taktfest vorsang"[1]. Die allgemeine Charakteristik, welche Gerland von den australischen Gesängen entwirft, bestätigt diese Einzelschilderung vollkommen. „Sie singen viel und nicht schlecht, in meist gehaltenen, ernst ja traurig klingenden Weisen. Auch verstanden sie, fremde Lieder nachzusingen, obwohl sie im Allgemeinen die europäische Musik keineswegs schön fanden; vielfach machte sie ihnen gar keinen Eindruck oder sie spotteten über dieselbe[2]. Den Takt hält man überall ganz genau inne; er wird meist sehr rasch genommen, wie Beckler berichtet. Indess was derselbe von australischen Melodieen giebt, die er von einem Deutschen hat, welcher sie alle auswendig kannte, was er ferner über das „absolut fehlerfreie" Zusammenklingen der Stimmen, über das „entzückend reine" Einsetzen der Octave durch die Weiber und Kinder sagt, von dem brennenden Baum, mit dem man das Lager beleuchtet habe, und von dem dazu gesungenen Todtengesang — alles dies ist entschieden stark ins Schöne, ins Effektvoll-Romantische gezogen. Die eine Melodie, welche vom $\bar{g}$ bis $\bar{d}$ in chromatischen Gängen, $^3/_4$-Takt, und hernach gleichfalls durchaus chromatisch vom $\bar{d}$ bis zum h sich bewegt, sowie alles, was er von Melodieen giebt, ist gewiss nicht objectiv aufgefasst; noch weniger sein Totenlied in e-moll sowie sein Corroborri in c-dur, welche beide europäischen Charakter haben

[1] Lumholtz, 200.

[2] Grey erzählt indessen, dass sein eingeborener Diener von der Hymne: „God save the Queen", die er im Theater von Perth hörte, so ergriffen wurde, dass er in Schluchzen ausbrach.

und gewiss stark modificirt sind, wenn sie einen wirklich ächten Kern überhaupt besitzen, was allerdings der Fall zu sein scheint. Auch Freycinet giebt neuholländische Melodieen, scheint aber auch unserem Takt und unserer Notenschrift manches Opfer gebracht zu haben. Doch stimmen seine Aufzeichnungen mit denen Beckler's und unter sich darin überein, dass sie alle ein beständiges Herabsinken des Tones zeigen, meist von $\bar{f}$ bis $\bar{f}$, dass ferner Secundenintervalle und chromatische Gänge sehr beliebt sind, eine seiner Melodieen besteht in der chromatischen Leiter von $\bar{\bar{d}}$ bis des! Die Ungenauigkeiten der Aufzeichnungen bestehen (abgesehen von Angleichungen an Europäisches) in der ungenauen Beachtung der Zwischentöne: was hier chromatisch aufgezeichnet ist, sind gewiss nur Vierteltöne, nur Schwebungen, die vielleicht nicht einmal als selbstständige Töne gedacht oder empfunden sind. Der Grundgedanke dieser Musik scheint das Angeben eines Tones oder eines Secundenintervalles zu sein und ein allmähliches Senken der Stimme von diesem einen Ton zu etwa der tieferen Octave. Und dann wäre das Ganze wohl sehr roh aufzufassen, nur als — allerdings wohl beabsichtigtes — Sinken der Stimme von dem einen Ton unter allerlei rhythmischen Abwechselungen. Triolen sind bei Freycinet und Beckler zahlreich. Hiermit stimmt Browne's Schilderung: sie setzen ihren Gesang laut und schrill ein und lassen dann die Stimme sinken bis zum äussersten Piano. — Uebrigens geht ihre Sprache bei allen feierlichen Gelegenheiten in ein recitativisches Singen über und jede heftigere Empfindung scheint sie zum Singen anzuregen“ [1].

Die Musik der Eskimos steht, soweit wir sie beurtheilen können, ungefähr auf dem gleichen Niveau. Auch in ihren kurzen Melodieen überwiegt der Rhythmus die Harmonie. Die Notenzahl ist ziemlich beschränkt, und die Intervalle werden nicht fest innegehalten. Boas hat eine beträchtliche Anzahl von Proben aufgezeichnet; allein er gesteht selbst, dass die

[1] Waiz-Gerland. VI, 752 ff.

Anpassung der Melodieen an unser System „ziemlich willkürlich“ ist. Ausserdem hat er versucht, die Melodieen in zwei Gruppen zu theilen, die unseren beiden Tonarten entsprechen sollen. Für uns beweist dieser Versuch indessen nur, wie unzulänglich alle solche Bemühungen bleiben [1].

Der höchste Platz in dieser musikalischen Rangordnung gebührt ohne Zweifel den Buschmännern. „Der Buschmann besitzt ein besonderes musikalisches Talent“, sagt Theophilus Hahn. „Melodieen fasst er schnell und sehr correct auf. Mein Vater war Missionar unter den Namaqua-Hottentotten. Er machte Versuche mit Weizenbau in Aus, gegenüber Angra Pequena; hierbei halfen ihm die dortigen Buschmänner, und es war ihm ein besonderer Genuss, wenn er ihnen Abends unter der Begleitung der Harmonika verschiedene Choräle vorsang. Zu seinem Erstaunen sangen die Buschmänner nach einigen Tagen die vorgespielten Melodieen nebst dem ihnen unverständlichen holländischen Texte dazu“. Die beste Charakteristik der einheimischen Musik der Buschmänner verdanken wir Liechtenstein. Wir lassen seine Worte hier folgen, obwohl sie sich nicht bloss auf den Gesang beziehen. „Wir hatten uns allmählich an den eintönigen Klang der buschmännischen Musik so sehr gewöhnt, dass unser Schlaf niemals dadurch gestört wurde; im Gegentheil, er schläferte uns vielmehr ein. Aus der Entfernung gehört, ist er keineswegs unangenehm, sondern klagend und beruhigend. Obwohl die Musik nicht mehr als sechs Töne enthält, die ausserdem nicht unserer Tonleiter angehören, sondern ganz fremdartige Intervalle bilden, so verleiht doch die Art des Vocalklanges dieser Töne, der ungewöhnliche Rhythmus, ja sogar die Seltsamkeit, ich möchte sagen, die Wildheit der Melodie dieser Musik einen ganz eigenthümlichen Reiz. — Ich wage den Ausdruck „Höhe“ zu gebrauchen; denn obwohl die Intervalle den unseren nicht gleichen, so zeigen sie doch vollkommen regelmässige und leicht

[1] Boas. — Annual Report. 1884/85, 652 ff.

aufzufassende Verhältnisse, die dem Ohre gefallen. Zwischen den Grundtönen und der Octave liegen nur drei Intervalle: das erste ist wenigstens etwas tiefer als unsere grosse Terz; das zweite liegt in der Mitte zwischen der kleinen und grossen Quinte; und das dritte zwischen der grossen Sexte und der kleinen Septime, so dass man glauben könnte, man hörte die Modulation zuerst in dem kleinsten Septimenaccord. Indessen jeder liegt im Verhältnisse zum Grundtone höher; das Ohr fühlt nicht so sehr das Bedürfniss, mit einem reinen Dreiklange zu schliessen; man ist sogar ohne einen solchen mehr befriedigt. — Geübte Goraspieler bringen das zweite, zuweilen sogar das dritte Intervall in der höheren Octave heraus, Diese höheren Töne sind jedoch etwas gebrochen und bilden selten reine Octaven zu den betreffenden tiefen Tönen. Eigentliche Melodieen giebt es nicht; es ist immer nur ein lange ausgedehnter Wechsel derselben Töne; und zwar wird vor jedem Tone wieder der Grundton angeschlagen. Es verdient endlich Beachtung, dass die fraglichen Intervalle nicht etwa den betreffenden Instrumenten eigenthümlich sind". —

Das Erste, was uns in allen diesen Schilderungen auffällt, ist die Thatsache, dass die Jägervölker in ihren Gesängen ein weit grösseres Gewicht auf den Rhythmus als auf die Harmonie legen. Der Rhythmus mit seiner streng beobachteten Regelung erscheint überall als das bedeutendere und entwickeltere Element gegenüber der in unsicheren Intervallen schwankenden, auf wenige Noten beschränkten Harmonie. Es ist nicht schwer, dieses Verhältniss zu erklären. Wir brauchen uns nur daran zu erinnern, dass sehr viele von diesen Melodieen zum Tanze gesungen werden, und dass sich der Tanz stets in genauem Takte bewegt. Ausserdem aber wird der Sinn für den Rhythmus ohne Zweifel auch durch die primitive Instrumentalmusik entwickelt.

Die musikalischen Instrumente der niedersten Stufe dienen zum grössten Theile nur dazu, den Takt anzugeben. Das verbreitetste Instrument dieser Art ist die Pauke. Sie scheint nur einem

einzigen Jägervolke zu fehlen, den Botokuden. Alle anderen besitzen sie in einer mehr oder weniger rohen Gestalt. — Die primitivste Form der Pauke, die wahrscheinlich zugleich die primitivste und älteste Form des Musikinstrumentes überhaupt ist, sieht man in Australien[1]. Das Geräth, mit dessen Schlägen die Weiber dort den Tanz der Männer begleiten, ist Nichts als die straff gespannte oder gerollte Opossumhaut, welche sie sonst als Mantel um die Schultern tragen[2]. Die künstliche, hölzerne, mit Fell überzogene Pauke, welche daneben in einzelnen Gegenden im Gebrauche ist, halten wir nicht für eine australische Erfindung, sondern für eine melanesische Entlehnung. Dagegen hat ein anderes Taktinstrument, dessen man sich im Norden bedient, einen echt primitiven Charakter; — „ein dicker keulenförmiger Stock aus hartem Holze, welches, angeschlagen, einen besonders starken Klang giebt“[3]. — Dieser queensländische Schallstock bildet einen Uebergang zu der eigenthümlichen Pauke der Mincopie, — zu dem Schallbrette, welches der Dirigent bei dem Tanze mit dem Fusse tritt. „Es ist ein schildförmig gewölbtes Brett aus einem sehr harten Holze, welches oft fünf Fuss lang und zwei Fuss breit ist. Die concave Seite ist gewöhnlich mit Mustern aus weissem Thone verziert. Beim Gebrauche wird die convexe Seite nach oben gekehrt, das gespitzte Ende wird in den Boden gesteckt, und mit dem einen Fusse fest gehalten; unter das Brett wird zur Vermehrung des Lärmes ein Stein gelegt“[4]. — Die Pauke der Eskimos ist ein grosses gestieltes

[1] Die blossen Lärminstrumente sind wohl mindestens ebenso alt: — die Laubbüschel, welche man beim australischen Corroborri um die Fussknöchel trägt, und die Tanzrasseln der Buschmänner, die uns Burchell in seiner Schilderung beschrieben hat.

[2] Zuweilen wird auch ein Stück Erde in die Opossumhaut gewickelt. — Brough Smyth. I, 170.

[3] Lumholtz, 200. — Das Instrument ist freilich so selten, dass es Lumholtz nur ein einziges Mal zu Gesicht bekam.

[4] Man. — Journ. Anthrop. Inst. XII, 399.

Tamburin. Der Reif und der Stiel bestehen aus Holz oder aus Walfischbein, das Fell aus Seehunds- oder Rennthierhaut. Dieses Instrument, welches drei Fuss im Durchmesser hat, wird vermittelst eines zehn Zoll langen und drei Zoll dicken Stockes geschlagen [1]. — Die Buschmänner spannen eine Haut über die Oeffnung eines irdenen oder hölzernen Gefässes und rühren diesen „Rommelpott", wie ihn die holländischen Colonisten nennen, mit den Fingern. —

Für einen grossen Theil der Jägervölker ist die Pauke das einzige musikalische Instrument geblieben. Die Eskimos, die Mincopie und die meisten australischen Stämme kennen kein anderes. Nur zu Port Essington besassen die Eingeborenen eine Flöte, „welche aus einem zwei bis drei Fuss langen Bambusrohre gemacht ist und durch die Nase geblasen wird" [2]. — Dagegen hat man bei den Botokuden, denen die Pauke fehlt, zwei Blasinstrumente gefunden: — eine Flöte aus Taquararohr, unten am Ende mit Löchern versehen, welche gewöhnlich von Weibern gespielt wird [3], und eine Trompete aus der Schwanzhaut des Riesengürtelthieres [4]. — Die Buschmänner auf der anderen Seite haben die Saiteninstrumente entwickelt. Man darf freilich nicht glauben, dass sie alle Formen, welche sie gebrauchen, selbst erfunden hätten. Die dreiseitige Guitare ist sicher von den Negern entlehnt; und die Kürbisharfe stammt vielleicht von den Hottentotten. Die letzte besteht aus einem hölzernen Bogen, an dem ein Kürbis als Resonanzkörper angebracht ist; an der einzigen Saite befindet sich ein gleitender Ring, vermittelst dessen der schwingende Theil beliebig verlängert oder verkürzt werden kann [5]. — Nur die Gora,

[1] Boas. — Annual Report 1884/85, 601.

[2] Waitz-Gerland. VI, 752. — Im Süden des Continentes war die Flöte nur dem Namen nach bekannt.

[3] Wied. II, 41.

[4] Ehrenreich. — Zeitschr. für Ethnologie 1889, 19.

[5] Theophilus Hahn erwähnt ein ähnliches Instrument, — das er den Embryo einer Geige nennt — mit z w e i Saiten.

das primitivste ihrer Saiteninstrumente, ist den Buschmännern ohne Zweifel eigenthümlich. Die Gora ist nichts Anderes als eine etwas abgeänderte Form des wichtigsten praktischen Geräthes der Buschmänner, — des Bogens. Die Abweichung besteht darin, dass, auf der einen Seite, zwischen dem Ende der Sehne und dem Holze ein aufgeschnittener, blattförmig platt gespannter Federkiel eingeschaltet ist. Dieser Kiel wird von dem Spieler gegen die wulstigen Lippen gedrückt, und durch Inspiration und Exspiration in schwingende Bewegung versetzt. Die Töne der buschmännischen Mundharmonika sind sehr schwach; der Spieler pflegt daher den Zeigefinger der rechten Hand, mit der er das Bogenholz hält, in das Ohr zu stecken, um dieselben für seine eigene Wahrnehmung zu verstärken [1]. So kann er Stunden lang in seine Musik versunken sitzen. „Ein guter Spieler", sagt Levaillant, „wendet viel Uebung auf, um die Töne richtig herauszubringen; und es ist eine merkwürdige Thatsache, dass ein vollendeter Künstler die Octaven dadurch erzeugt, dass er mit vermehrter Kraft blässt, gerade so wie man es bei der Flöte macht, — ein Instrument, welches überhaupt eine leidliche Vorstellung von den Tönen der Gora geben kann". —

Versuchen wir die charakteristischen Züge der primitiven Musik zusammenzufassen! Sie treten aus den verschiedenen Berichten ziemlich deutlich hervor. — Auf der untersten Kulturstufe überwiegt die Vocalmusik über die Instrumentalmusik. Beide bewegen sich nur in kurzen einstimmigen Melodieen. Polyphonie und Symphonie sind unbekannt. Von den beiden Factoren der Melodie ist der Rhythmus vorherrschend entwickelt, während die Harmonie sehr mangelhaft ausgebildet ist. In dieser letzten Beziehung unterscheiden sich die primitiven Melodieen von den unseren, — abgesehen von der Verschiedenheit der Intervalle — erstens durch die geringe Mannichfaltigkeit der Töne, und zweitens durch das Schwanken der Tonhöhe. —

[1] Eine Abbildung eines Goraspielers findet man in Ratzel, Völkerkunde. I, 70.

Mit dieser Kenntniss ausgerüstet vermögen wir uns ein Urtheil über den Werth jener Theorie Spencer's zu bilden. Der englische Philosoph nimmt an, dass die Quelle der Musik in den Cadenzen der leidenschaftlich erregten Rede liege; und er gründet seine Annahme auf die Behauptung, dass die gefühlsbewegte Rede und die Musik, und zwar zunächst und im Besonderen der Gesang, dieselben charakteristischen Merkmale besitzen. Wenn diese Uebereinstimmung besteht, so muss sie offenbar am deutlichsten in dem primitiven Gesange hervortreten. — Nach Spencer soll sich sowohl der Gesang als die leidenschaftlich erregte (emotional) Rede von der gewöhnlichen Rede durch die stärkere Erhebung der Stimme (loudness) unterscheiden. Allein in Wirklichkeit ist die „loudness" keineswegs ein durchgängiges Merkmal, weder für die emotionale Rede noch für den Gesang. Die Primitiven singen ebenso oft leise als laut. Wir haben gehört, dass der Gesang, mit dem die australischen Weiber den Corroborri begleiten, häufig „bis zu einem unverständlichen Murmeln herabsinkt". — Der „musikalische Klang der Stimme" dagegen unterscheidet ohne Zweifel den primitiven Gesang wie den Gesang überhaupt von der gewöhnlichen Rede, aber er unterscheidet ihn mindestens ebenso sehr von der emotionalen Rede. Denn wenn wir unseren Ohren trauen können, so ist die letzte weit unmusikalischer als die erste: „sie enthält eine grössere Menge von harten Geräuschen und von den hohen Zusammenklängen, welche den Charakter der „Rauhheit" erzeugen" [1]. — Drittens sollen sich Gesang und leidenschaftliche Rede übereinstimmend durch ihre starken Abweichungen von einer mittleren Tonhöhe auszeichnen. Derartige Abweichungen bilden allerdings eine charakteristische Eigenthümlichkeit der leidenschaftlichen Rede: — „sie sind plötzlich und hart, springen rapide auf und ab, und nehmen innerhalb einer einzigen Silbe sehr weite Intervalle, nicht selten eine Duodecime und ein paar Octaven"; —

[1] Gurney, 476.

allein was würde entstehen, wenn man diese Abweichungen charakteristischer ausprägte und reicher entwickelte? — Jedenfalls Nichts, was auch nur im entferntesten dem primitiven Gesange gliche. Denn der primitive Gesang bewegt sich im Allgemeinen in einer ausserordentlich geringen Anzahl von Tönen, deren Intervalle an Weite auch nicht einmal annähernd denen der gefühlsbewegten Rede entsprechen. Ebensowenig lässt sich in der emotionalen Rede eine Spur von jener rhythmischen Regelung nachweisen, die gerade in dem primitiven Gesange so besonders scharf ausgeprägt ist. — Nur in einem Punkte steht der Gesang der Jägerstämme der leidenschaftlichen Rede wirklich näher als der Gesang der Kulturvölker: — in der mangelnden Bestimmtheit der Tonhöhe und in dem Gleiten von einem Tone zum anderen. Indessen dieser eine Punkt ist offenbar nicht im Stande die Construction Spencer's zu stützen, unter welcher der Boden an allen anderen Stellen wankt und weicht. Im Allgemeinen ist der Gesang, — um von der Instrumentalmusik gar nicht zu reden, — von der leidenschaftlichen Rede auf der untersten Kulturstufe bereits ebenso weit und scharf geschieden wie auf allen übrigen. Die primitive Musik bildet für Spencer's Ableitung der Musik aus der Rede ein Hinderniss, welches sicher schwer zu überwinden ist[1].

Aber wie ist der Mensch zu der Musik gekommen? — Darwin glaubt, „dass die Fähigkeit, musikalische Töne und Rhythmen hervorzubringen, von unseren thierischen Ahnen zunächst als ein Reizmittel für das andere Geschlecht erworben sei". Er geht dabei von der Beobachtung aus, dass die meisten männlichen Thiere ihre Stimme vor Allem in der Zeit der sexualen Erregung gebrauchen; und zwar zunächst um ihren eigenen Gefühlen Luft zu machen, sodann aber auch um die Aufmerk-

[1] Wie wenig Spencer's Theorie zu den Thatsachen der höheren Musik passt, hat Gurney auf das Ausführlichste dargelegt. — Vergl. Gurney, Power of Sound. Chapt. XXI.

samkeit der Weibchen zu erregen. Wenn man nun annimmt, dass der Ton ausser der Aufmerksamkeit auch noch das Vergnügen des Weibchens erregt, so wird diese musikalische Anlage auf dem Wege der Geschlechtlichen Zuchtwahl erhalten und ausgebildet werden. Damit aber wäre der erste Anstoss zur Entwicklung der activen und passiven musikalischen Befähigung gegeben. Darwin erinnert alsdann an „die ausserordentliche Fähigkeit der Musik, in uns Zärtlichkeit, Liebe, Siegesfreude und Kampflust zu erwecken. Wir können eine grössere Gefühlsintensität in einer einzigen musikalischen Note concentriren als in einigen Seiten". Er citirt die Bemerkung Spencer's, dass „die Musik in uns schlummernde Empfindungen erweckt, von deren Dasein wir niemals etwas geahnt haben und deren Bedeutung wir nicht verstehen"; und er fügt hinzu, dass „die Empfindungen und Vorstellungen, die in uns durch die Musik oder durch den Tonfall leidenschaftlicher Rede erregt werden, mit ihrer Unbestimmtheit und ihrer Tiefe gleichsam eine Rückkehr zu den Leidenschaften und den Gedanken einer längst vergangenen Zeit sind. Alle diese Thatsachen aber werden bis zu einem gewissen Grade verständlich, wenn wir annehmen, dass musikalische Töne und Rhythmen von unseren halbmenschlichen Vorfahren während der Paarungszeit gebraucht wurden, während der ja alle Thiere durch die stärksten Leidenschaften aufgeregt werden. In diesem Falle würden in Folge des tief gegründeten Principes vererbter Associationen (from the deeply laid principle of inherited associations) die musikalischen Töne geeignet sein, in uns — in vager und unbestimmter Form — die starken Leidenschaften einer längst vergangenen Epoche wachzurufen. Wenn wir erwägen, dass die Männchen einzelner Vierhänder eine bedeutend stärkere Entwicklung ihrer Stimmorgane zeigen als die Weibchen, und dass e i n e anthropoide Art eine ganze Octave musikalischer Töne hervorbringt, dass sie wirklich s i n g t[1]; so kann

[1] Diese singende Anthropoiden-Species ist die der Gibbons (Hylobates). — Brehm schildert den Gesang in seinem „Thierleben" fol-

man es nicht mehr für unwahrscheinlich halten, dass die Vorfahren der Menschen, — und zwar entweder die Männchen oder die Weibchen oder beide Geschlechter, — noch bevor sie die Fähigkeit erworben hatten, ihre Zuneigung in articulirter Sprache auszudrücken, sich bemüht haben, einander durch musikalische Töne und Rhythmen zu gefallen. Der begeisterte Redner, Dichter oder Musiker, der mit seinen mannichfachen Tönen und Cadenzen die stärksten Leidenschaften in seinen Hörern erregt, ahnt gewiss nicht, dass er dieselben Mittel anwendet, mit denen seine halbthierischen Ahnen in unendlich ferner Vergangenheit ihre brennenden Leidenschaften in Kampf und Liebe entfachten". — Auf diese Weise glaubt Darwin auch die Thatsache erklären zu können, dass die „wilden Racen", — er nennt die Neger und die Hottentotten — so gut für eine musikalische Entwicklung veranlagt sind.

Die musikalischen Formen werden nun zunächst, wie wir gesehen haben, vorzugsweise nach der Seite des Rhythmus ausgebildet; eine Erscheinung, welche uns besonders aus der innigen Verbindung der Musik mit dem Tanze vollkommen begreiflich wird. Die Harmonie dagegen entwickelt sich nur langsam und unsicher. In der Musik der Jägervölker schwankt die Tonhöhe und die Intervalle sind noch keineswegs bestimmt. Allein auf welchem Wege ist man überhaupt zu der Bildung

---

gendermassen: „Das Unkoweibchen (Hylobates Rafflesii) in London schrie zuweilen laut, und zwar in höchst eigenthümlicher, tonverständiger Weise. Man konnte das Geschrei sehr gut in Noten wiedergeben. Es begann mit dem Grundtone E und stieg dann in halben Tönen eine volle Octave hinauf, die chromatische Tonleiter durchlaufend. Der Grundton blieb stets hörbar und diente als Vorschlag für jede folgende Note. Im Aufsteigen der Tonleiter folgten sich die einzelnen Töne immer langsamer, im Absteigen aber schneller und zuletzt ausserordentlich rasch. Den Schluss bildete jedesmal ein gellender Schrei, welcher mit aller Kraft ausgestossen wurde. Die Regelmässigkeit, Schnelligkeit und Sicherheit, mit welcher das Thier die Tonleiter herschrie, erregte allgemeine Bewunderung."

fester Scalen gelangt? — Gurney macht darauf aufmerksam, „dass, wenn wir einem tief empfundenen Gefühle einen feierlichen und emphatischen Ausdruck geben wollen, wir nicht allein die Resonanz unserer Stimme vermehren und uns den musikalischen Tönen nähern, sondern dass sich auch das Register unserer Stimme unwillkürlich in engen Grenzen der Tonhöhe hält. Denn indem wir die Resonanz verstärken, wählen wir instinctiv die wenigen Noten, welche unsere Stimme am wenigsten anstrengen und ermüden; so dass wir instinctiv nach der Seite der Monotonie gravitiren“ [1]. Auf der anderen Seite vermuthet Tylor, dass die ersten bestimmten Scalen durch den Gebrauch musikalischer Instrumente ausgebildet seien. „Eine der einfachsten Scalen wird der Aufmerksamkeit des Menschen durch ein uraltes musikalisches Instrument aufgedrängt, nämlich durch die Trompete, welche man bei den Waldstämmen von Süd-Amerika und Afrika in Gestalt von langen Röhren aus Holz oder Rinde findet. Eine solche Trompete giebt eine Notenfolge, die wir als c, e, g, c, schreiben können. Diese natürliche Scala enthält schon die wichtigsten musikalischen Intervalle, nämlich die Octave, die Quinte, die Quarte und die Terz“ [2]. — Es ist sehr zu bedauern, dass unsere Kenntnisse über die primitive Instrumentalmusik so ausserordentlich dürftig sind; immerhin scheint sich aus den Berichten zu ergeben, dass die Buschmänner, welche die am höchsten ausgebildete Instrumentalmusik besitzen, auch die am besten bestimmten Intervalle gebrauchen, — Intervalle, die übrigens mit den unseren nicht identisch sind. Freilich darf man dabei nicht vergessen, dass Liechtenstein ausdrücklich bemerkt, dass die Intervalle, welche die Buschmänner auf ihren Instrumenten hervorbringen, den betreffenden Instrumenten nicht eigenthümlich sind. —

Alles, was wir hier angeführt haben, besteht nur in Ver-

[1] Gurney, 454.

[2] Tylor, Anthropology. II. ed. 291, 292.

muthungen; und es ist sehr zweifelhaft, ob man auf diesem Gebiete jemals über Vermuthungen hinauskommen wird. Immerhin dienen sie dazu, um uns die erste Entwicklung der Musik wenigstens einigermassen verständlich zu machen. Die Hypothese Darwin's bezieht sich nur auf die Entwicklung, nicht auf die Entstehung der activen und passiven musikalischen Begabung; sie setzt die Anlage als gegeben voraus und bemüht sich nur ihre Erhaltung und Ausbildung zu erklären. Auch über die eigenthümliche Wirkung der Musik giebt sie, wenigstens nach unserer Ansicht, keinen befriedigenden Aufschluss. Darwin selbst freilich glaubt die charakteristische Eigenart der musikalischen Wirkung, welche er in der Stärke und in der Unbestimmtheit der erregten Gefühle findet, durch die Annahme erklären zu können, dass die Musik „vermöge des tief gegründeten Principes vererbter Associationen in vager und unbestimmter Form die starken Leidenschaften einer vergangenen Zeit in uns wachrufe". Indessen unsere Vorstellungen über „das tief gegründete Princip vererbter Associationen" sind so ungenügend, dass wir gestehen müssen, dass uns die Erklärung Darwin's vorläufig mindestens ebenso dunkel erscheint als die Wirkung der Musik.

Es bleibt uns daher Nichts übrig als diese Wirkung einstweilen so hinzunehmen, wie sie sich uns giebt, — als eine Gemüthsbewegung, die im Wesentlichen durchaus eigener Art ist. „Das erste Charakteristikum der Musik", sagt Gurney, „das Alpha und Omega ihrer Wirkung ist dies: — sie bringt in uns eine emotionale Erregung von grosser Stärke hervor, die in keine einzige Klasse unserer sonstigen emotionalen Erregungen eingeordnet werden kann. Soweit sie sich überhaupt beschreiben lässt, gleicht sie einer Mischung von starken Gemüthsbewegungen, welche in eine ganz neue Erfahrung umgewandelt sind, deren einzelne Elemente zu sondern wir uns stets vergebens bemühen; denn Siegesfreude und Zärtlichkeit, Sehnsucht, Schmerz und Befriedigung, Nachgeben und Drängen — Alles scheint auf einmal da zu sein. Und trotzdem ist das

endliche Resultat nicht im Mindesten verworren und zweifelhaft. Oder vielleicht könnte man besser sagen: — es sind Elemente da, welche wir durch solche Beziehungen anzudeuten versuchen, und welche dann unserer Erfahrung gerade dadurch unbestimmt erscheinen, weil wir sie analysiren wollen; während in Wirklichkeit die Schönheit diejenige Einheit und Individualität besitzt, welche der klaren und bestimmten Form eigen ist". — Wenn wir die wesentliche Wirkung der Musik für Nichts mehr und Nichts weniger als für eine musikalische Wirkung halten, so wollen wird desshalb nicht bestreiten, dass die Musik bis zu einem gewissen Grade auch aussermusikalische Gefühle und Stimmungen auszudrücken vermag. Sie verfügt dabei über verschiedene Mittel; wir heben hier jedoch nur dasjenige hervor, welches für die primitive Musik besonders in Betracht kommt, — die rhythmische Bewegung. Fechner hat richtig bemerkt, dass „die Bestimmungen und die Verhältnisse der Musik, wodurch lebensverwandte Stimmungen erweckt werden, sich in den wesentlichsten Punkten mit der activen Ausdrucksweise derselben Stimmung in Stimme und Bewegungen des Menschen begegnen, soweit dies nach der verschiedenen Einrichtung der musikalischen Instrumente und menschlichen Organisation möglich ist. Eine lustige Musik hat ein anderes Tempo, einen anderen Rhythmus als eine tragische, und einen analogen Gegensatz zeigt der eigene Ausdruck der Lustigkeit und Trauer in Stimme und Bewegung". — Während die Trauermelodien der Australier langsam und gehalten sind; „singen sie bei Freude, Zorn, Hunger, je leidenschaftlicher sie sind, je rascher und so namentlich im Zorn sehr geschwind" [1]. — „Dabei", fährt Fechner fort, „ist keinesfalls nöthig anzunehmen, dass wir, um durch die Musik in eine Stimmung von gegebenem Charakter versetzt zu werden, uns eines schon geäusserten activen Ausdruckes derselben Stimmung erst *erinnern* müssten; sondern in der Uebereinstimmung der, durch

[1] Waitz-Gerland. VI, 754.

die Musik in uns erzeugten rhythmischen und überhaupt für eine Stimmung charakteristischen Bewegungsverhältnisse mit solchen, welche vorweg in uns mit unseren Stimmungen in natürlicher Beziehung stehen, erscheint auch die Uebereinstimmung der betreffenden Stimmungen natürlicherweise begründet". Und zum Schlusse fügt er hinzu: „da der active Ausdruck unserer Stimmungen nicht wesentlich melodisch oder harmonisch ist, wird man um so weniger Grund haben, den Eindruck der Melodie und Harmonie in der Musik von der Erinnerung an einen solchen Ausdruck abhängig zu machen"[1]. — Selbst in dem günstigsten Falle aber ist die aussermusikalische Ausdrucksfähigkeit der Musik so beschränkt, dass sie sich in dieser Beziehung auch nicht im Entferntesten mit anderen Künsten wie mit der Bildnerei oder mit der Poesie messen kann[2]. Es ist desshalb durchaus verkehrt, die Gefühlswirkung der Musik, die so gewaltig ist, aus ihrer Ausdrucksfähigkeit abzuleiten, die so dürftig ist. — Indessen wenn die Musik aussermusikalische Gefühle auch nur unvollkommen auszudrücken vermag, so kann sie desshalb doch aussermusikalische Gefühle erregen. „Sie kann", wie Fechner sagt, „das ganze geistige Besitzthum des Menschen in Schwingungen versetzen"; und so wirkt sie zuweilen tief und weit auf sein ganzes Leben. „Man erzählt, dass sich das Volk während der Reformationszeit in die Begeisterung für den neuen Glauben hineinsang, und dass viele,

---

[1] Fechner, Vorschule der Aesthetik. I, 176. — Der ganze Abschnitt: „Der directe Factor in der Musik" gehört zu dem Klarsten und Wahrsten, was jemals über die Musik geschrieben ist.

[2] „I am inclined to think that such direct ethical influences as can be at all attributed to Music in our experience is truly to be sought rather in the indefinite than the definite mode of impression. The suffused feeling which is perhaps best described as a „sense of multitude", produced by vast masses of sonorous impression — especially in connection with actual delivery by a multitude, as in a great chorus, — may involve true though very vague and intangible social associations." — Gurney, 373.

welche dem Namen Luthers feindlich waren, durch den unwiderstehlichen Zauber der einfachen und ergreifenden protestantischen Kirchenlieder zu seinen Lehren bekehrt wurden"; ähnlich wie „einst die ersten Bekehrungen einiger slavonischer Völker durch die heiligen Melodieen der byzantinischen Kirche bewirkt wurden"[1]. —Vor Allem aber besitzt die Musik die Macht den kriegerischen Geist zu entflammen. Das gewaltige Schlachtlied Luthers, dessen Melodie wie im Harnische einherschreitet, hat die deutschen Regimenter oft genug zum Sturme und zum Siege geführt; und die schmetternden Klänge der Marseillaise riefen die Bürger der jungen französischen Republik zu den Waffen gegen das halbe Europa. Noch kein Heer hat die Kriegsmusik entbehren können.

Nach Darwin's Ansicht ist die Musik ursprünglich als sexuales Reizmittel ausgebildet worden. Wir dürfen daher erwarten, sie gerade bei den niedersten Völkern noch vorzugsweise zu diesem Zwecke verwendet zu finden. Diese Erwartung wird indessen nicht erfüllt. Uns wenigstens ist es nicht geglückt, auch nur einen einzigen Bericht ausfindig zu machen, aus dem man schliessen könnte, dass die Musik in irgend einer Form auf der untersten Kulturstufe eine Rolle in dem Verkehre der beiden Geschlechter spielt. — Dagegen kennen die Jägerstämme ebensogut wie die Kulturnationen den kriegerischen Werth der Musik. In der Nacht vor einem Gefechte entflammen die Australier ihren Muth durch wilde Gesänge[2]. — „Ehe das Gefecht begann", erzählt Buckley, „trat ein Mann aus der einen Partei vor, und fing an zu singen und zu tanzen"[3]. Auch der Kampf, welchem Thomas beiwohnte, wurde durch einen Tanz eröffnet[4]. — Immerhin aber ist die kriegerische Bedeutung der Musik auf der untersten Kulturstufe ziemlich beschränkt; denn der Krieg selbst spielt im Leben der „wilden"

[1] Gurney, 373.

[2] Brough Smyth. I, 164.

[3] Brough Smyth. I, 159.

[4] Brough Smyth. I, 159.

Jägervölker noch keine besonders grosse Rolle [1]. — Am häufigsten dient die primitive Musik zur Begleitung der Tänze. Pauke und Gesang geben den Tänzern den Takt an, nach welchem sie gleichmässig ihre Bewegungen ausführen. In dieser Beziehung kommt der Musik sicher ein nicht unbeträchtlicher Antheil an der socialisirenden Wirkung zu, die wir dem Tanze zugeschrieben haben. Allein es ist bezeichnend, dass die Hauptrolle dabei dem Rhythmus, also gerade demjenigen Factor zufällt, der nicht specifisch musikalisch ist. — Auch in der hellenischen Musik scheint der Rhythmus überwogen zu haben; und infolgedessen wird es begreiflich, warum Platon der Musik eine so grosse Bedeutung für die Erziehung der Bürger seines Idealstaates beilegt [2]. —

In den meisten Fällen aber, wo die Musik selbstständig auftritt, bewirkt sie wahrscheinlich Nichts mehr und Nichts weniger als eben ein musikalisches Vergnügen. Der Busch-

[1] Die meistens australischen Gefechte tragen eher einen juristischen als einen politischen Character. Es sind gesetzlich geregelte Sühnekämpfe. — Den Eskimos ist der Krieg überhaupt so gut wie unbekannt.

[2] „Auf die Tonarten folgt nun billig wegen des Zeitmasses, dass wir darin auch nicht das mannichfaltige suchen noch Bewegungen von aller möglichen Art, sondern nur sehen, welches die Zeitmasse eines sittsamen und tapferen Lebens sind, und wenn wir diese gefunden haben, dann solchem Verhältniss auch den Fuss zu folgen nöthigen wie das Lied, nicht aber die Rede dem Fusse oder dem Liede. Welches aber diese Taktarten sind, das ist, wie auch bei den Tonarten deine Sache, anzugeben. — Aber beim Zeus, sprach er, ich weiss es nicht zu sagen. Denn dass es etwa drei Arten giebt, aus denen alle Bewegungen zusammengesetzt werden, so wie bei den Tönen vier aus denen alle Tonarten, dies habe ich angeschaut und könnte es sagen; was für eine Lebensweise aber jede darstellt, das wüsste ich nicht zu sagen. — So wollen wir denn dies, sagte er, erst mit dem Damon berathen, was für Bewegungen wohl der Gemeinheit, dem Muthwillen, der Wildheit und anderen Schlechtigkeiten angemessen sind, und was für Zeitmasse wir für die entgegengesetzten aufbewahren müssen. — Platon, Der Staat. Drittes Buch. — Uebersetzt von Schleiermacher. III, 121.

mann kann Stunden lang allein den Klängen seiner Gora lauschen, ohne sich um irgend etwas Anderes zu kümmern, als um die Tonfolgen, die er zu seinem eigenen Vergnügen hervorbringt. Die Australier singen meist für sich allein; und wir wissen wahrlich nicht, was uns zu der Annahme berechtigen sollte, dass sie damit mehr erzielen als sie erstreben, — nämlich einen musikalischen Genuss.

Während wir bei allen anderen Künsten bestimmte und verständliche Beziehungen zwischen der künstlerischen Begabung und Bethätigung auf der einen Seite und den übrigen Theilen des geistigen und kulturellen Lebens auf der anderen nachzuweisen vermochten, ist die Lösung dieses Problemes für die Musik, so oft sie auch versucht ist, bisher noch Niemandem gelungen. „Jemand kann verhältnissmässig sehr wenig allgemeine Bildung besitzen", sagt Fechner, „und stärkere und höhere directe musikalische Eindrücke erhalten, die Musik im eigentlichen Sinne besser verstehen und mehr geniessen, als der Gebildete, wenn er geübter als dieser im Auffassen und Verfolgen musikalischer Beziehungen ist und mehr musikalische Anlage hat, trotzdem, dass er wenig, der Andere viel und Bedeutendes associiren kann; nur eben das Nebenproduct der Musik ist bei dem Anderen bedeutender"[1]. Das musikalische Talent scheint sich in der That mit jeder Art der geistigen Beanlagung zu vertragen. Man findet es nicht selten bis zu einem hohen Grade bei Menschen entwickelt, die in allen übrigen Beziehungen unter dem Mittelmasse stehen, während es zuweilen Personen, die nicht bloss intellectuell, sondern auch künstlerisch sehr hoch befähigt sind, fast vollkommen fehlt[2]. Und ebenso launenhaft und unabhängig wie in ihrer individualen Erscheinung stellt sich unserem Blicke auch die verschiedene musikalische Begabung der verschiedenen Völker dar. Die Buschmänner ragen mit ihren musikalischen Fähigkeiten weit über alle Jägervölker

[1] Fechner, Vorschule, I, 163.

[2] Z. B. Lessing, Kant, Maupassant.

empor; und doch ist ihre Kultur im Uebrigen gerade so roh und armselig wie die aller anderen. Auch wenn wir uns zu den höheren Stufen der Entwicklung wenden, wird das Verhältniss zwischen Kultur und Musik nicht klarer. Warum ist das deutsche Volk mit einer so wunderbaren Fülle höchster musikalischer Talente gesegnet; während die nächstverwandten Engländer auch nicht einen einzigen grossen Meister aufzuweisen haben? — Weil die Deutschen im Allgemeinen besser musikalisch befähigt sind als die Engländer, antwortet man; aber die Frage ist eben, woher diese Ueberlegenheit stammt? — Wir wollen nicht bestreiten, dass irgend welche gesetzmässigen Beziehungen zwischen der musikalischen Begabung und der Kultur eines Volkes oder einer Zeit existiren; aber wir müssen gestehen, dass wir sie nicht kennen.

Wenn die Musik eines Volkes von seiner Kultur unabhängig scheint, so ist umgekehrt auch die Kultur eines Volkes im Wesentlichen unabhängig von seiner Musik. Schon auf der untersten Kulturstufe tritt die mittelbare praktische Wirkung der Musik weit hinter der unmittelbaren musikalischen zurück; und der weitere Verlauf der Entwicklung hat der letzten immer entschiedener das Uebergewicht gegeben. Je mehr die Musik das specifisch musikalische Element, die Harmonie, ausgebildet hat, je musikalischer ihr Charakter geworden ist, desto ausschliesslicher musikalisch ist auch ihre Wirkung geworden. Gerade die höchste und reinste Form der Musik — die Instrumentalmusik Beethovens — steht dem Leben am fernsten; sie hat weder eine praktische noch eine ethische noch irgend eine andere sociale Bedeutung; sondern Nichts mehr und Nichts weniger als eine aesthetisch musikalische. Man hat in unserer Zeit die Behauptung des Platon wiederholt, dass die Musik ein Mittel zur Volkserziehung sei. Allein die Musik kann im Wesentlichen nur zur Musik erziehen. Wer etwas anderes von ihr verlangt, beweist nur, dass er nicht im Stande ist, das zu schätzen, was sie ihm bietet.

So steht denn die Musik mit ihrem Wesen und ihrer

Wirkung einsam unter den Künsten, als eine Kunst ganz eigener Art. Alle übrigen müssen den Zwecken des Lebens dienen; sie dient wesentlich den Zwecken der Kunst allein. In diesem Sinne darf man die Musik die reinste Kunst nennen, die Kunst κατ' ἐξοχήν. Vor Allem zwischen der Poesie und der Musik, besteht trotz ihrer engen äusseren Verbindung ein tiefer innerer Gegensatz. Die Poesie beherrscht die gesammte Erscheinungswelt; die Musik dagegen kann von sich sagen: „Mein Reich ist nicht von dieser Welt."

XI. Capitel.

Schluss.

Wir sind durch das Gebiet der primitiven Kunst gewandert wie Forschungsreisende durch ein neu entdecktes Land. Wir konnten keiner sicheren, geebneten Strasse folgen, sondern wir mussten uns unseren Pfad selbst bahnen. Auf Schritt und Tritt aber stiessen wir auf Hindernisse. An mehr als einer Stelle lagen die thatsächlichen Verhältnisse so verworren vor uns wie jene australischen Buschdickichte, welche man nicht zertheilen kann, sondern umgehen muss; an anderen mussten wir auf schwankenden Nothbrücken über klaffende Lücken schreiten; auf ganze weite Gebiete haben wir nicht einmal einen Blick werfen können, weil sie in undurchdringlichem Nebel verborgen lagen; und oft genug mögen die Berggipfel, die wir am Horizonte zu erkennen glaubten, Nichts gewesen sein als täuschende Wolkengebilde. Die Karte, welche man von einer solchen Expedition zurückbringt, zeigt denn auch mehr weisse als beschriebene Stellen; und wir müssen uns wohl oder übel damit trösten, dass die Erkenntniss, wie wenig wir wissen, auch eine Erkenntniss ist.

Ehe wir unsere Untersuchung der primitiven Künste begannen, versuchten wir uns über das Wesen der Kunst im Allgemeinen zu orientiren. Künstlerisch, — so lautete unsere Definition, — ist diejenige Thätigkeit, welche zu dem Zwecke unternommen wird, um, entweder in ihrem ganzen Verlaufe oder durch ihr Endergebniss, ästhetische Gefühle zu erregen.

Jetzt, nachdem wir das künstlerische Schaffen der Jägervölker kennen gelernt haben, müssen wir gestehen, dass diese Definition in ihrer strengen Fassung nicht ganz auf die thatsächlichen Verhältnisse passt. Die meisten künstlerischen Productionen der Primitiven sind keineswegs rein aus ästhetischen Absichten hervorgegangen, sondern sie sollen zugleich irgend einem praktischen Zwecke dienen; und häufig erscheint dieser letzte sogar unzweifelhaft als erstes Motiv, während dem ästhetischen Bedürfnisse nur nebenbei, an zweiter Stelle, genügt wird. Die primitiven Ornamente z. B. sind, ursprünglich und wesentlich, nicht als Verzierungen, sondern als praktisch bedeutsame Marken und Symbole gedacht und geschaffen. In anderen Fällen wiegt allerdings die ästhetische Absicht vor; aber als einziges Motiv tritt sie, wenigstens in der Regel, nur in der Musik auf. Indessen besitzen die höheren Völker in dieser Beziehung keinen besonderen Vorzug vor den Jägerstämmen: — auch in ihrer Kunst findet man, — abgesehen von der Musik und der Ornamentik, — nur selten ein Werk, welches ausschliesslich ästhetische Interessen bethätigt und verfolgt.

Allein wenn die künstlerische Thätigkeit auf der untersten Kulturstufe auch fast nirgends rein erscheint, so tritt sie doch überall deutlich erkennbar hervor, — und zwar wesentlich in denselben Formen, welche man auf den höheren Kulturstufen findet. Nur e i n e Kunst haben wir bei den primitiven Völkern vergebens gesucht; das unstäte Jägerleben verhindert die Entstehung einer künstlerischen Architektur. Die Schirme, Dächer und Hütten, durch die sich die Primitiven vor den Unbilden des Wetters zu schützen suchen, dienen lediglich den bescheidensten praktischen Bedürfnissen. Alle anderen Künste dagegen, welche die civilisirten Nationen üben, sind schon den Jägerstämmen vertraut. Im Besonderen haben wir uns überzeugt, dass die drei Hauptgattungen der Poesie nicht etwa erst im Verlaufe der höheren kulturellen Entwicklung aus einer „undifferenzirten Urpoesie“ herausgebildet, sondern dass sie bereits auf der niedersten Stufe in selbstständiger Eigenart vorhanden sind.

Aber die Uebereinstimmung zwischen dem künstlerischen Schaffen der rohesten und der gebildetsten Völker erstreckt sich nicht bloss in die Breite, sondern auch in die Tiefe. So fremdartig und unkünstlerisch die primitiven Kunstformen zuweilen dem ersten Blicke erscheinen; sobald man sie näher prüft, entdeckt man immer, dass sie nach denselben Gesetzen gebildet sind, welche auch die höchsten Schöpfungen der Kunst beherrschen. Und nicht nur die grossen ästhetischen Grundprincipien der Eurhythmie, der Symmetrie, des Gegensatzes, der Steigerung, der Harmonie, werden von den Australiern und den Eskimos bethätigt wie von den Athenern und den Florentinern; sondern wir haben, — besonders bei der Betrachtung des Körperschmuckes, — wiederholt constatirt, dass selbst solche Einzelheiten, die man gewöhnlich für ein Spiel der launenhaftesten Willkür hält, zu dem ästhetischen Gemeinbesitze der kulturfernsten Völker gehören. Diese Erkenntniss ist sicher nicht ohne Bedeutung für die Aesthetik. Unsere Untersuchung hat bewiesen, was die Aesthetik bisher nur behauptet hat: — dass, wenigstens für das Menschengeschlecht, allgemein wirksame Bedingungen für das ästhetische Gefallen, und infolgedessen allgemein gültige Gesetze für das künstlerische Schaffen bestehen. — Dieser fundamentalen Uebereinstimmung gegenüber erscheinen die Unterschiede der primitiven und der höheren Kunstformen mehr quantitativer als qualitativer Art. Die Gefühle der primitiven Kunst sind enger und roher, ihre Stoffe sind dürftiger, ihre Formen sind ärmer und plumper; allein in ihren wesentlichen Motiven, Mitteln und Zielen ist die Kunst der Urzeit Eines mit der Kunst aller Zeiten.

Unserer Auffassung der kunstwissenschaftlichen Aufgabe gemäss haben wir uns nicht damit begnügt, die Eigenart der primitiven Kunstformen zu untersuchen; sondern wir sind stets bemüht gewesen, auch die Bedingungen aufzudecken, von denen dieselbe abhängt. — Die erste Voraussetzung für eine künstlerische Thätigkeit ist ein künstlerischer Trieb. Streng genommen, giebt es freilich ebenso wenig e i n e n künstlerischen

Trieb als eine künstlerische Thätigkeit. Wenn wir hier trotzdem diesen Ausdruck gebrauchen, so geschieht es lediglich zu dem Zwecke, um in ihm das Gemeinsame der verschiedenen besonderen künstlerischen Triebe, welches uns in diesen allgemeinen Schlussbetrachtungen allein interessirt, kurz und bequem zusammenzufassen [1]. Dieser künstlerische Trieb, der im Wesentlichen mit dem Spieltriebe, d. h. mit dem Triebe zu einer äusserlich zwecklosen, also ästhetischen Bethätigung der körperlichen und geistigen Vermögen identisch ist[2], und der sich in seinen verschiedenen Formen mehr oder minder mit dem Nachahmungstriebe combinirt[3], — ist ohne Zweifel ein allgemeines Besitzthum der Menschheit, welches wahrscheinlich weit älter ist als das Menschenthum selbst. Der künstlerische Trieb wird also nicht etwa erst durch besondere kulturelle Verhältnisse hervorgebracht; wohl aber wird er durch die beson-

[1] Wir behaupten also keineswegs die Existenz eines einheitlichen künstlerischen Triebes; sondern wir bestreiten sie vielmehr so entschieden als möglich. Es ist ein Irrthum zu glauben, dass in jedem künstlerisch beanlagten Individuum wesentlich dieselben künstlerischen Triebe und Gefühle wirken, und dass es nur von ziemlich äusserlichen Umständen abhängt, ob dieselben in musikalischen, poetischen oder malerischen Formen bethätigt werden. Einen künstlerischen Trieb giebt es nur in der Sprache; in Wirklichkeit giebt es nur poetische, malerische, musikalische, architektonische Triebe. Diese verschiedenen Triebe, Gefühle und Thätigkeiten stehen durchaus gleichberechtigt und selbstständig nebeneinander. Ein Musiker hat nicht etwa einen allgemeinen künstlerischen Trieb, den er durch musikalische Formen befriedigt; sondern er lebt, fühlt und schafft von vornherein in musikalischen Gefühlen, — in Gefühlen, welche den übrigen Lebens- und Kunst-Gebieten vollkommen fremd sind.

[2] Die Analyse der künstlerischen Triebe liegt uns hier nicht ob; sie bildet eine Aufgabe des psychologischen Theiles der Kunstwissenschaft. — Ueber den Spieltrieb und seine Bedeutung für die Kunst vergleiche man die vorzüglichen Ausführungen Herbert Spencer's. — Principles of Psychology II, 646—648.

[3] Nur in der Musik spielt der Nachahmungstrieb keine, oder doch nur eine ganz nebensächliche Rolle.

deren kulturellen Verhältnisse in einer besonderen Art entwickelt und geleitet. — Die künstlerischen Productionen der verschiedenen Jägervölker zeichnen sich durch eine ausserordentliche Gleichförmigkeit aus: — in der Kosmetik, in der Ornamentik, in der Bildnerei, in der Gymnastik, in der Poesie, ja sogar in der Musik, — überall traten uns bei jedem einzelnen Volke immer wieder dieselben charakteristischen Züge entgegen, welche wir bei allen anderen gefunden hatten. Diese durchgängige Einförmigkeit beweist unmittelbar, dass der Charakter der Race keine entscheidende Bedeutung für die Entwicklung der Kunst besitzt. Die Einheit der primitiven Kunst steht in dem schärfsten Gegensatze zu der Verschiedenheit der primitiven Racen. Die Australier und die Eskimos sind einander in anthropologischer Beziehung so unähnlich, wie es zwei menschliche Racen nur sein können; und nichtsdestoweniger sind die Ornamente der Einen denen der Anderen häufig so ähnlich, dass es zuweilen sehr schwer sein würde, die Herkunft eines solchen Musters zu bestimmen, wenn man nicht in der Form und dem Materiale des ornamentirten Gegenstandes einen Anhalt fände. Wer nur einmal die Felszeichnungen der Australier und der Buschmänner, und sodann die Australier und die Buschmänner selbst verglichen hat, wird es kaum noch wagen, die Lehre Taine's, dass die Kunst eines Volkes in erster Linie der Ausdruck seines Racencharakters sei, aufrecht zu halten, — wenigstens nicht in der allgemeinen Gültigkeit, welche Taine dafür in Anspruch nimmt. Auch wir wollen nicht leugnen, dass der Racencharakter einen Einfluss auf die Entwicklung der Kunst ausübt, obwohl wir denselben nicht genauer zu bestimmen vermögen. Wir behaupten nur, — gestützt auf die Ergebnisse unserer Untersuchungen, — dass dieser Einfluss auf der untersten Kulturstufe nicht über den wesentlichen Charakter der Kunst entscheidet, sondern höchstens eine sehr untergeordnete Rolle spielt. Nur für die Entwicklung einer einzigen Kunst ist er möglicher Weise von grösserer Bedeutung, — für die Musik; indessen unsere Kenntniss der primitiven

Musik ist viel zu dürftig, als dass wir diese Vermuthung wirklich begründen könnten. Ebensowenig vermögen wir hier die Frage zu beantworten, ob der Einfluss des Racencharakters auf die Kunst nicht mit der fortschreitenden Entwicklung der Kultur und der Kunst zunimmt. Wenn man erwägt, dass die Individualität der Völker wie die der Menschen im Verlaufe ihrer Entwicklung immer kräftiger hervortritt, so ist man in der That geneigt, eine solche Möglichkeit zuzugeben. Auf der anderen Seite darf man freilich auch nicht vergessen, dass die höheren Völker einen weit weniger reinen und einheitlichen Racencharakter besitzen als die niederen Stämme.

Der einheitliche Charakter der primitiven Kunst weist unzweideutig auf eine einheitliche Ursache hin; und diese einheitliche Ursache haben wir in demjenigen Kulturfactor gefunden, der bei den Jägerstämmen aller Racen und Zonen einen völlig einheitlichen Charakter besitzt, und der zugleich bei allen Völkern auf alle übrigen Theile des kulturellen Lebens den mächtigsten Einfluss übt, — in dem Nahrungserwerbe. Wir waren allerdings noch nicht im Stande, die Beziehungen zwischen der Form der primitiven Production und den Formen der primitiven Kunst in allen Fällen und nach allen Seiten deutlich zu verfolgen; immerhin aber ist es uns gelungen, die Bedeutung des Jägerlebens für die Anfänge der Kunst im Allgemeinen klarzustellen. Sie ist in der That so gross, dass man sie wohl bemerken muss. Mit Ausnahme der Musik, welche von Anfang an eine durchaus eigenartige Stellung einnimmt, lassen alle Künste auf der untersten Kulturstufe in Stoff und Form sofort den entscheidenden Einfluss erkennen, welchen das rohe und unstäte Jägerleben, entweder direkt oder indirekt, auf sie ausgeübt hat. In keiner Kunst aber konnten wir diesen Einfluss mit solcher Bestimmtheit nachweisen wie in der Bildnerei; die lebenswahre bildnerische Darstellung von Menschen und Thieren, durch welche sich die Jägervölker auszeichnen, stellte sich uns vollkommen verständlich als eine ästhetische Bethätigung von Fähigkeiten dar,

welche der Kampf um das Dasein gerade in den Jägervölkern zu einer hohen Vollkommenheit entwickeln musste.

Die Productionsform eines Volkes hängt vor Allem von den geographischen und meteorologischen Bedingungen ab, unter welchen dasselbe lebt. Die Jägervölker sind Jägervölker geblieben, nicht etwa, wie die ältere Ethnologie glaubte, weil sie durch eine mangelhafte Beanlagung von vornherein zum Stillstande verdammt wären; sondern weil ihnen die Natur ihrer Heimath den Fortschritt zu einer höheren Productionsform verwehrte. Auf diese Weise haben uns unsere Untersuchungen, die sich auf die Kunst der niedrigsten Kulturstufe beschränkten, einen Einblick in das vielberufene Verhältniss von Kunst und Klima eröffnet, welches durch die Speculationen der Aesthetiker, die sich auf die Kunst der höchsten Kulturstufen beschränkten, nur verdunkelt worden war. Die Einflüsse des Klimas, welche wir in der Kunst der Jägerstämme erkannt haben, sind allerdings ganz anderer Art als diejenigen, welche Herder und Taine in der Kunst der höheren Völker zu erkennen glaubten. Herder und Taine behaupten einen directen Einfluss des Klimas auf den Geist der Völker und den Charakter der Kunst; der Einfluss dagegen, den wir nachgewiesen haben, ist indirect; das Klima beherrscht die Kunst durch die Production. Wir glauben jedoch nicht, dass wir damit ein allgemeingültiges kunstwissenschaftliches Gesetz entdeckt haben. Es erscheint uns wenigstens sehr zweifelhaft, ob sich eine derartige Einwirkung des Klimas auch für die Kunst der höheren Völker nachweisen lassen würde; — nicht weil die Verhältnisse dort ungleich verwickelter sind, sondern weil sich die mit reicheren Kulturmitteln ausgerüsteten Völker auch in ihrer Production von den Einflüssen des Klimas unabhängiger gemacht haben. Der kulturelle Fortschritt führt die Völker aus der Knechtschaft unter der Natur zu der Herrschaft über die Natur; und man darf annehmen, dass dieser Wandel auch in der Entwicklung der Kunst einen entsprechenden Ausdruck findet. —

Es giebt kein Volk ohne Kunst. Wir haben gesehen, dass selbst die rohesten und armseligsten Stämme einen grossen Theil ihrer Zeit und ihrer Kraft der Kunst widmen, der Kunst, welche von den civilisirten Nationen von der Höhe ihrer praktischen und wissenschaftlichen Errungenschaften herab immer mehr als ein müssiges Spiel betrachtet und behandelt wird. Und doch erscheint es gerade vom Standpunkte der modernen Wissenschaft aus völlig undenkbar, dass eine Function, für welche eine so gewaltige Kraftmenge aufgewendet wird, für die Erhaltung und die Entwicklung der socialen Organismen gleichgiltig sein sollte. Denn wenn die Energie, welche man dem ästhetischen Schaffen und Geniessen widmet, für die ernsten und wesentlichen Aufgaben des Lebens verloren, wenn die Kunst wirklich nur ein müssiges Spiel wäre; so müsste die Natürliche Zuchtwahl ohne Zweifel die Völker, welche ihre Kraft auf eine so unzweckmässige Weise vergeudeten, längst zu Gunsten von anderen praktischer beanlagten Völkern ausgemerzt haben; die Kunst könnte sich unmöglich so hoch und so reich entwickelt haben, wie sie sich thatsächlich entwickelt hat. Wir durften desshalb von vornherein überzeugt sein, dass die primitive Kunst ausser ihrer unmittelbaren ästhetischen Bedeutung auch eine praktische Bedeutung für die Jägervölker besitzen müsse; und die Ergebnisse unserer Untersuchungen haben diese Annahme bestätigt. Die primitiven Künste wirken in sehr verschiedener Weise auf das primitive Leben. Die Ornamentik z. B. fördert vor Allem die Technik. Der Schmuck und der Tanz spielen eine wichtige Rolle in dem Verkehre der beiden Geschlechter; und durch ihren Einfluss auf die sexuale Zuchtwahl dienen sie wahrscheinlich, wie wir an den betreffenden Stellen ausgeführt haben, der Verbesserung der Race. Auf der anderen Seite erhöhen der Schmuck, indem er die Gegner schreckt; die Poesie, der Tanz und die Musik, indem sie die Kämpfer anfeuern und ermuthigen, die Widerstandskraft der socialen Gruppe gegenüber feindlichen Angriffen. Die wichtigste und wohlthätigste Wirkung aber,

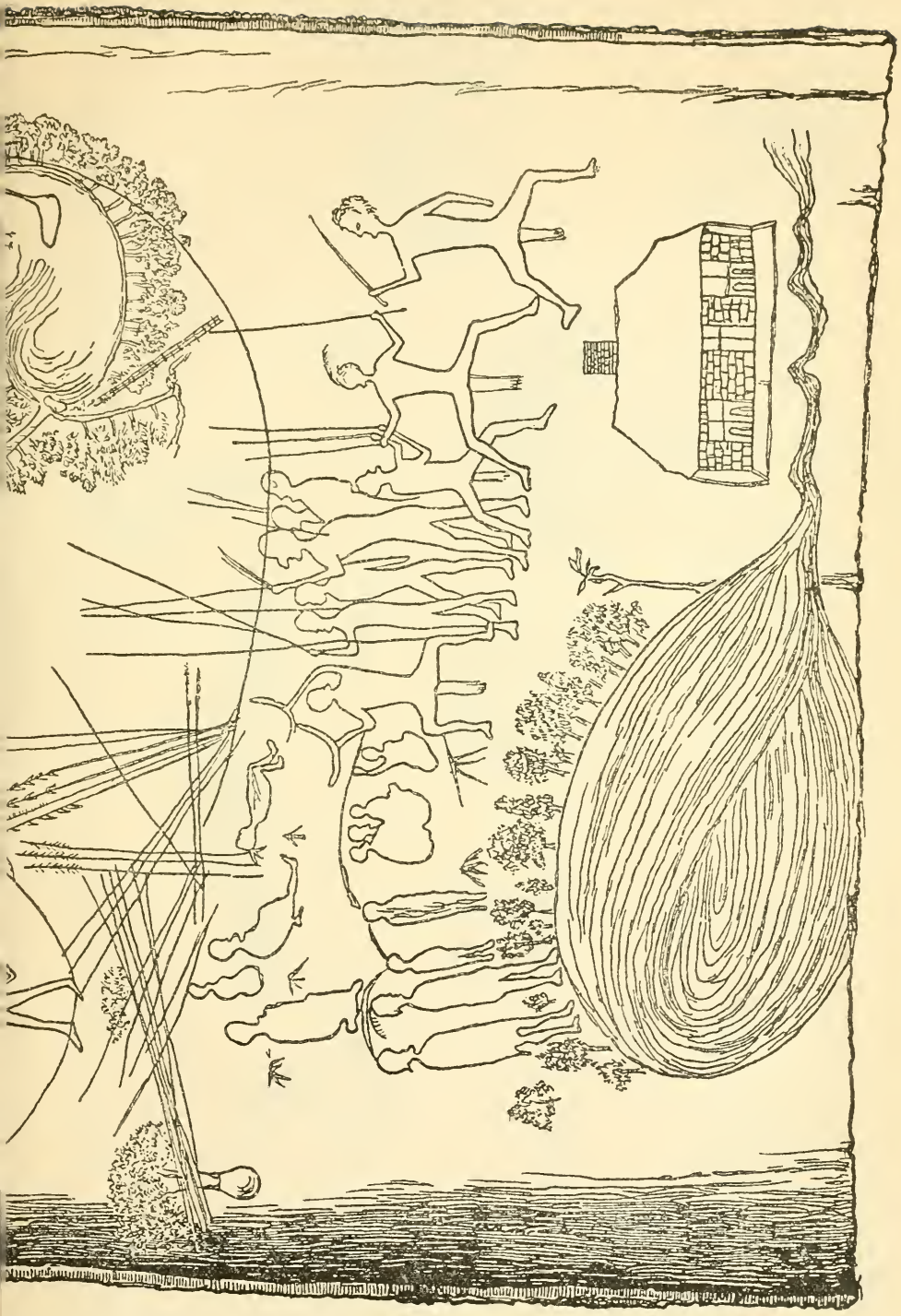
welche die Kunst auf das Leben der Völker übt, besteht in der Befestigung und Erweiterung des socialen Zusammenhanges. Nicht alle Künste sind zu dieser Wirkung in gleichem Masse geeignet. Während der Tanz und die Poesie durch ihre wesentliche Eigenart dafür prädestinirt erscheinen, ist die Musik aus dem gleichen Grunde davon beinahe ganz ausgeschlossen. Neben diesen inneren Gründen aber entscheiden auch äussere Umstände darüber, von welcher Kunst in einem bestimmten Volke und in einer bestimmten Epoche die Function der Socialisirung vorherrschend ausgeübt werden soll. Der Tanz z. B. verliert seinen Einfluss, sobald die socialen Gruppen zu gross werden, als dass sie sich noch zu einem Tanze vereinen könnten; und auf der anderen Seite verdankt die Poesie ihre unvergleichliche Macht der Erfindung des Buchdruckes. Infolgedessen geht die Hegemonie im Fortschritte der Kulturentwicklung von einer Kunst auf die andere über. Bei den Jägervölkern mussten wir dem Tanze den wichtigsten socialen Einfluss zuerkennen; für die Griechen verkörpert die Sculptur das sociale Ideal in der wirksamsten Form; im Mittelalter vereinigt die Architektur Leiber und Seelen in den Hallen ihrer riesigen Dome; in der Renaissance redet die Malerei eine Sprache, die von allen gebildeten Völkern Europas verstanden wird; und in der Neuzeit hallt die versöhnende Stimme der Poesie mächtig durch das Waffengeklirr der feindlichen Stände und Völker. Aber wie sich auch die sociale Bedeutung der einzelnen Künste im Laufe der Zeiten geändert hat, die sociale Bedeutung der Kunst ist immer mehr gewachsen. Die erzieherische Macht, die sie schon auf die rohesten Stämme ausübt, hat sich stetig erweitert und erhöht. Während die höchste sociale Function der primitiven Kunst in der Einigung besteht, dient die kultivirte Kunst mit ihren reicher und individualer ausgebildeten Werken nicht nur der Einigung, sondern vor Allem auch der Erhebung des Geister. Wie die Wissenschaft unser intellectuales Leben bereichert und erhöht, so bereichert und erhöht die Kunst unser emo-

tionales Leben; Kunst und Wissenschaft sind die beiden mächtigsten Mittel zur Erziehung des Menschengeschlechtes. — Kein müssiges Spiel also, sondern eine unentbehrliche sociale Function ist die Kunst, eine der wirksamsten Waffen im Kampfe um das Dasein; — und infolgedessen musste sie sich durch den Kampf um das Dasein immer reicher und kräftiger entwickeln. Denn wenn die künstlerischen Thätigkeiten von den Völkern zunächst auch nur um ihres unmittelbaren ästhetischen Werthes willen geübt werden; von der Geschichte werden sie vor Allem um ihres mittelbaren socialen Werthes willen erhalten und entwickelt. — Uebrigens hat man wohl zu allen Zeiten ein Bewusstsein von der Bedeutung der Kunst für die sociale Wohlfahrt gehabt. Wir könnten eine lange Reihe von Philosophen, Künstlern und Staatsmännern aufführen, welche in klaren Worten darauf hingewiesen haben, dass die Kunst der Erziehung der Völker diene oder doch dienen solle. Man hat in der That ein Recht, von der Kunst zu fordern, dass sie im Sinne der socialen Zweckmässigkeit, d. h. moralisch wirke. Denn die Kunst ist eine sociale Function; und jede sociale Function muss der Erhaltung und Entwicklung des socialen Organismus dienen. Aber man hat Unrecht, wenn man von ihr fordert, dass sie moralisch, oder richtiger, moralisirend sei. Denn damit verlangt man Nichts mehr und Nichts weniger, als dass die Kunst nicht mehr Kunst sein soll. Die Kunst aber dient den socialen Interessen am besten, wenn sie den künstlerischen Interessen dient.

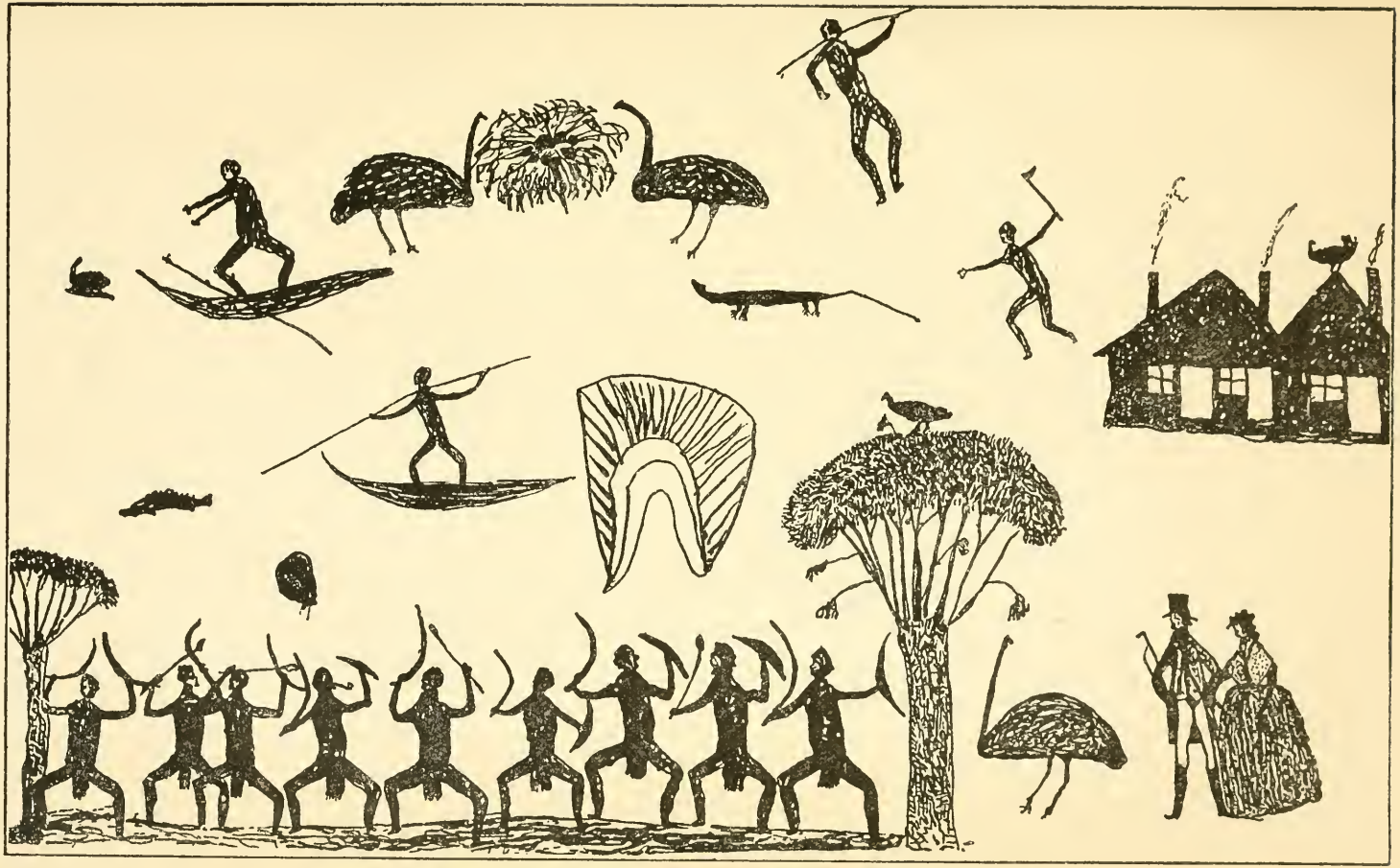
Indem wir unsere Untersuchungen auf die primitive Kunst beschränkten, haben wir uns zugleich auf die eine Seite der kunstwissenschaftlichen Aufgabe beschränkt, die wir am Eingange als die sociologische bezeichnet haben. Auf der untersten Kulturstufe erscheint eben die Kunst, wenigstens für uns, nur als ein soziales Phänomen; wir mussten uns damit begnügen, ihren socialen Bedingungen und Wirkungen nachzuforschen; nicht, weil wir keine anderen anerkennen wollten, sondern weil wir unter jenen Verhältnissen keine anderen er-

kennen können. Auf den höheren Kulturstufen aber tritt neben dem Einflusse, welchen die Kunst auf das sociale Leben übt, immer klarer auch der Werth hervor, den sie für die Entwicklung des individualen Lebens besitzt; ja gerade die höchsten Schöpfungen des höchsten künstlerischen Genius, die sich allzuweit über das Mittelmass der grossen Menge erheben, sind zunächst überhaupt nur einer individualen Wirkung fähig. Schon dieser letzte Umstand deutet darauf hin, dass die individuale und individualisirende Wirkung der Kunst nicht geringer zu schätzen ist, als die sociale und socialisirende Wirkung, die wir zu würdigen versuchten. Uns, die wir in der Ueberzeugung leben, dass alle sociale Entwicklung nur ein Mittel für den Zweck der individualen Entwicklung ist, steht sie sogar unvergleichlich höher. Wenn wir darlegen sollten, worin die Bedeutung der Kunst für die individuale Entwicklung besteht, so müssten wir eine Untersuchung anstellen, die wahrscheinlich länger und schwieriger werden würde als diejenige, welche wir beendet haben. Allein es ist genug, wenn wir darauf hinweisen, dass die Kunst auch in dieser Beziehung nicht etwa nur einem angenehmen Zeitvertreibe, sondern im Gegentheile der Erfüllung der ernstesten und höchsten Aufgabe des Lebens dient. Trotzdem oder vielmehr gerade desshalb besteht zwischen der individualen und der socialen Function der Kunst ein tiefer Gegensatz. Während die sociale Kunst den einzelnen Menschen immer fester und inniger mit dem socialen Ganzen verbindet, löst die individuale Kunst den Menschen, indem sie seine Individualität ausbildet, aus den Banden des socialen Zusammenhanges. Der Kunst Platon's, der Erzieherin der Völker, gegenüber steht die Kunst Schopenhauer's, die Erlöserin des Menschen.

Tafel I. Australische Rindenzeich

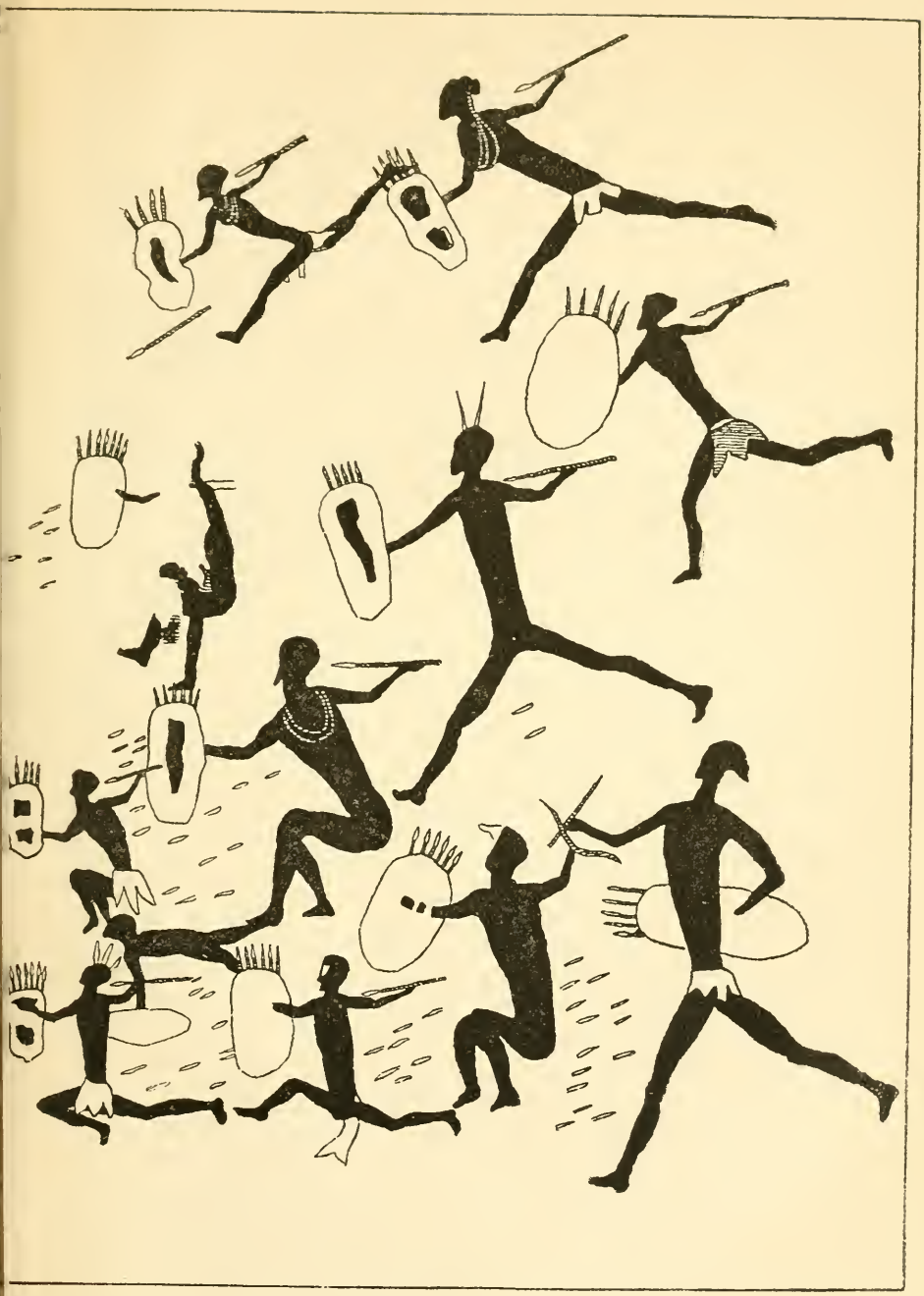


ıch Andree, Parallelen. N. F.).



Tafel II. Federzeichnung eines Australiers (nach Andree, Parallelen. N. F.).

Tafel III. Ein Höhlengemälde der Bu



ner (nach ANDREE, Parallelen. N. F.).

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

N
5310
G68
1894
c.1
ROBA